CUANDO EL WESTERN CRUZÓ LA FRONTERA

Un acercamiento transdisciplinario

Isis Saavedra Luna



CUANDO EL WESTERN CRUZÓ LA FRONTERA

Un acercamiento transdisciplinario



Isis Saavedra Luna



Casa abierta al tiempo
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD XOCHIMILCO



Cuando el *western* cruzó la frontera

Un acercamiento transdisciplinario

Isis Saavedra Luna

2016

Cómo navegar por este libro

En función del tamaño de la pantalla, es posible que algunas imágenes o pies de foto, se muevan debido al flujo líquido que caracteriza al epub. Si fuera el caso, la imagen se pasará automáticamente a la siguiente página.

En el índice, el lector puede activar la sección a la que desea ir, para regresar al mismo sólo es necesario pulsar en el título o subtítulo de la sección.

Si se desea leer el contenido de una nota, pulsar el superíndice. Para regresar a la lectura, pulsar en la nota.

Cabe mencionar que en el caso de los fragmentos de video, al pulsar sobre el icono de la cámara se desplegará el video en un navegador. Para volver a la lectura es necesario ir de nuevo a la aplicación.

Toda referencia a esta publicación deberá citarse de la siguiente manera: Saavedra Luna, Isis. *Cuando el western cruzó la frontera. Un acercamiento transdisciplinario.* México: Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, 2016.

Este EPUB está editado para descargarse rápido y poder leerse fuera de línea a través de la aplicación respectiva. Sólo se precisa de la conexión de internet si se quiere acceder a los fragmentos de video.

David Gutiérrez Fuentes

***

Universidad Autónoma Metropolitana
Dr. Salvador Vega y León
Rector general
Mtro. Norberto Manjarrez Alvarez
Secretario general
Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco
Dra. Patricia Alfaro Moctezuma
Rectora de la Unidad
Lic. Joaquín Jiménez Mercado
Secretario de la Unidad
Lic. René Avilés Fabila
Coordinador de Extensión Universitaria
Lic. David Gutiérrez Fuentes
Editor de la Sección de Producción Editorial
Lic. Alicia Ortiz Serna
Responsable del Comité Editorial
ISBN de la obra: 978-607-28-0898-0
Esta obra se publicó en el marco de la Convocatoria para la
"Obtención de apoyo para publicaciones"
emitida por la Rectoría de la Unidad Xochimilco en enero de 2016.

Primera edición: 2016
Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Xochimilco
Calzada del Hueso 1100
Col. Villa Quietud
Delegación Coyoacán, México, D. F.
C.P. 04960
Impreso y hecho en México

AGRADECIMIENTOS



Todo trabajo es colectivo, más aún si se trata de uno que ha recorrido un largo camino, pues crece la lista de personas a quienes uno desea agradecer su invaluable apoyo. En mi caso, quiero empezar por agradecer a la familia Mena: Esther, Everardo, Gabriel y Marianne; también a la familia Ramírez: Rubén, Maura y sus queridos hijos, mi familia que vive, precisamente, del otro lado de la frontera. Su hospitalidad hizo feliz mi estancia en Los Ángeles en esa primera etapa de la investigación, la más importante, pues fue entonces cuando se fraguó y tomó forma.

A los lectores, profesores y colegas que acompañaron el desarrollo de este trabajo, les agradezco su paciencia e invaluables consejos, el seguimiento, la orientación y los ánimos: Silvia Tabachnik, Andrés de Luna, Raymundo Mier, Margarita Zires y Alejandro Pelayo.

Muchos de mis amigos aportaron, desde sus propios espacios de conocimiento, ideas y consejos que no fueron meros granos de arena sino ladrillos que cimentaron los diferentes aspectos requeridos por un trabajo transdisciplinario. Me refiero a Rafael Guevara y a Gabriela Contreras por su acuciosa lectura, así como a Yuri Takenaga, Juan Pedro Garduño, Sandra Luna, David Gutiérrez, Fernando Aguayo, Thelma Camacho, Marlene Romo, Godofredo Rojas y David Maciel.

A Jorge Carlos Sánchez, que realizó la investigación iconográfica de este libro, le doy las gracias por su compromiso y pericia en la búsqueda de imágenes.

Finalmente, mi reconocimiento a la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, a la Cineteca Nacional y desde luego a Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, y con ello me refiero a las personas que en ella laboran, pues son quienes confían, evalúan y gestionan. Así, agradezco a la Rectoría de la Unidad, desde donde se lanzó la convocatoria para publicaciones gracias a la cual este trabajo tuvo una pronta salida; a la Coordinación de Extensión Universitaria por llevar a cabo el proceso; y a mis colegas del Departamento de Relaciones Sociales, especialmente a mi Área de Investigación: Espacio social, región y organización rural.



INDICE

PREFACIO
Sobre los aires, aguas y lugares: Hipócrates



Los cambios en todos aspectos son, en efecto, los que despiertan la inteligencia del hombre y no le permiten estar inactivo. Por esos motivos me parece a mí que carece de vigor el pueblo asiático.

HIPÓCRATES

Sobre los aires, aguas y lugares, obra de Hipócrates –médico de la antigua Grecia que vivió en el siglo IV a.C.–, viene a colación por ser un testimonio de cómo las culturas han procurado formas de legitimar, explicar y justificar su hegemonía. En ese tiempo, la medicina hipocrática, una de las máximas expresiones del avance científico griego, sirvió para demostrar la superioridad étnica de este pueblo frente a los bárbaros; de hecho, sobre casi cualquiera que no fuese griego. Lo hizo de la misma forma en que la eugenesia fue utilizada en los siglos XIX y XX; y como en otro momento los pan-movimientos –pangermanismo y paneslavismo– sirvieron para difundir la noción del origen divino que se encuentra en el fondo del nazismo y el estalinismo.

> El nazismo y el bolchevismo deben más al pangermanismo y al paneslavismo (respectivamente) que a cualquier otra ideología o movimiento político. Y ello es más evidente en política exterior, donde estrategias de la Alemania nazi y de la Rusia soviética han seguido tan de cerca los bien conocidos programas de conquista trazados por los pan-movimientos, antes de y durante la primera guerra mundial, que los objetivos totalitarios han sido a menudo confundidos con la prosecución de algunos intereses permanentes alemanes o rusos. Aunque ni Hitler ni Stalin reconocieron nunca su deuda con el imperialismo en el desarrollo de sus métodos de dominación, ninguno dudó en admitir lo que debía a la ideología de los pan-movimientos o en imitar sus slogans (Arendt 1987, 333).

Desde la Antigüedad, los argumentos y discursos científicos, filosóficos, sociales, culturales, políticos e ideológicos han sido esenciales para fundamentar posturas de superioridad tanto en Oriente, como en Occidente, siendo este último el tema que nos ocupa.

Sabemos que los imperios necesitan conservar su poder frente al *otro*, incluidos otros imperios; el caso de los ingleses y los angloamericanos no tenía por qué ser distinto, como lo señala Juan Ortega y Medina: “Tenemos que dar cuenta, en primer lugar, de los juicios que transforman la idea de la Edad Dorada y el buen salvaje durante el efímero primer contacto de los

europeos con el *otro*, en su contrario, el mal salvaje o Calibán indiano" (1993a, 202). Este historiador explica así el origen del complejo de superioridad protestante: "el mismo puritano considerará el retroceso, el fracaso y la imperfección como signos del rechazo divino" (1993a, 203).

Y así sucedió: de elementos teológicos y religiosos se nutrió la raíz no vista del proceso histórico implícito en el aniquilamiento y la marginación de numerosos pueblos en los siglos subsecuentes.

> De los dos credos protestantes, luteranismo y calvinismo, fue este último el que, si bien a contrapelo, se adaptó mejor a los nuevos tiempos y a las innovaciones, no tanto por obra de Calvino sino de sus seguidores e intérpretes. El nuevo credo ayudó así a la clase histórica emergente, la burguesía, a tomar conciencia de su creciente poder económico político y a hacer uso del mismo sin los frenos éticos ni tradicionales (prohibición de la usura) y antiutilitarios del catolicismo medieval (Ortega y Medina 1993b, 239).

En la Antigüedad se demostró que las condiciones topográficas también eran importantes; en su tratado, Hipócrates se refirió a la situación de las ciudades, sus habitantes y quienes nacieron en ellas en términos de su relación con los vientos, el sol y su ubicación geográfica. Las propiedades de la tierra, el agua y todo el mundo natural influían –según el médico griego– no sólo en los tipos de enfermedades y en las características físicas de las personas, sino también en sus cualidades morales y psíquicas. Atribuía, por ejemplo, el carácter "poco belicoso" de los asiáticos (Hipócrates 1983, 13) a la excesiva benignidad de las estaciones del año en esa región del mundo. Desde la naciente ciencia médica, señalaba cómo las costumbres y los hábitos sociales y políticos de los hombres estaban condicionados por la naturaleza de cada país y por las circunstancias ambientales. Si el hombre era parte del cosmos, éste debía influir en él, y no sólo en su salud o en sus características físicas, sino también en su inteligencia y en su forma de ser.

Otros pensadores griegos de ese periodo, como Hecateo y Herodoto –"el padre de la Historia"–, coincidieron con Hipócrates desde la geografía y la historia, respectivamente, sobre la íntima relación entre la disposición geográfica de un territorio y la naturaleza de sus habitantes (Hipócrates 1983, 23). Invariablemente, se explicaba la dependencia del hombre respecto a su entorno, noción confirmada por Américo Vespucio cuando al referirse a las tierras americanas –la *Cuarta Parte* del mundo, como la nombró– dijo que la gente aquí se contentaba con lo que buenamente les

daba la naturaleza (Ortega y Medina 1993a, 205). Sin embargo, poco duró esta concepción del "buen salvaje", pues pronto éste habría de convertirse en "indio indómito y fiero, guerrero, cruel, traicionero, bestial y, en suma, caníbal" (Ortega y Medina 1993a, 206). La transformación no fue gratuita: respondió claramente a necesidades políticas, económicas e ideológicas.

Antes de entrar al mundo del cine, irrumpir en el desierto o cruzar la frontera, reproduzco algunos fragmentos del *Tratado hipocrático* y de la obra del citado Ortega y Medina sobre la colonización anglosajona, con el fin de que sean tomados en cuenta durante la lectura de las siguientes páginas. Si bien la intención de este trabajo es mostrar cómo se entretejieron determinados discursos cinematográficos que sirvieron para producir y reproducir ideologías e imaginarios, o bien, para construir representaciones visuales durante cierta época y en una relación dialéctica con la sociedad que los produjo, las obras citadas demuestran que desde hace varios siglos se han esgrimido argumentos teóricos y científicos en el marco de distintas áreas del conocimiento y de la cultura para intentar demostrar la superioridad racial y, con ello, legitimar discursos y acciones como el racismo, la violencia, las invasiones, conquistas, ocupaciones, imposiciones, etcétera.

¿De qué lado de la frontera está cada quién?

> En cambio, donde las estaciones no se diferencian gran cosa, allí la tierra es muy llana. Y ocurre así también con respecto a los hombres, si se quiere meditar en ello. Realmente hay naturalezas parecidas a montañas boscosas y ricas en agua; otras a lugares pelados y sin agua; otras a parajes con praderas y pantanos; otras a la llanura y la tierra desnuda y seca. Pues las estaciones que modifican la índole de la forma son diferentes. Si son diferentes en gran medida, también en su aspecto se producen diferencias bastante numerosas (Hipócrates 1983, 69).

De acuerdo con este discurso, la naturaleza no sólo influye en las características físicas de las personas, sino que con ello se legitima y construye la superioridad de unos sobre otros. Para entender la forma en que esto sucede podemos recurrir a la configuración del concepto de "típico" mencionado por Žižek (2008, 13) y a la manera en que es "hegemonizado" para acabar volviéndose universal o, por lo menos, comúnmente aceptado. Lo ejemplifica a partir de las representaciones de los héroes "típicos" de la literatura socialista en situaciones igualmente "típicas", "progresistas y enérgicas", similares a las propuestas por la propaganda nazi y fascista.

Para los griegos, los asiáticos carecían de "vigor"; para los colonos anglosajones en Norteamérica, la coexistencia entre blancos e indios terminó cuando apenas comenzaba. Nuevamente, la razón fue esa "distorsión" necesaria creada a partir de fantasías y entelequias traducidas por una aparente universalidad recién instaurada en "experiencias concretas". Con ayuda de uno que otro de los mencionados elementos "típicos", esas experiencias ganaron terreno en los argumentos ideológicos, algunos de los cuales perduran hasta el día de hoy. La "distorsión" se debe, entre otras cosas, a la ignorancia sobre la cultura y la historia respecto a otras latitudes, pero también a las narraciones creadas con el fin de predeterminar nuestra percepción de la realidad (Žižek 2008, 15).

> Respecto a la indolencia y cobardía de sus habitantes, y, concretamente, de que los asiáticos sean menos belicosos que los europeos y de carácter más pacífico, los responsables son, sobre todo, las estaciones, porque no ocasionan grandes cambios, ni en calor ni en frío, sino que son parecidas. Efectivamente, no se producen conmociones de la mente ni perturbación violenta del cuerpo, motivos por los que es natural que el carácter se vuelva rudo y tenga un componente mayor de irreflexión y apasionamiento que cuando está siempre en las mismas circunstancias.
> Los cambios en todos aspectos son, en efecto, los que despiertan la inteligencia del hombre y no le permiten estar inactivo. Por esos motivos me parece a mí que carece de vigor el pueblo asiático y, además, a causa de sus instituciones, pues, la mayor parte de Asia está gobernada por reyes (Hipócrates 1983, 73).

Los industriosos colonos ingleses no fueron muy distintos de los griegos, para quienes el desafío y el peligro justificaban y hacían grandiosa su existencia: "El ansia inextinguible de los colonos por acaparar tierras, cuyos dueños eran los indios virginianos, y los daños ocasionados en los sembradíos indígenas por el ganado europeo fueron las principales causas que provocaron el conflicto entre los hombres rojos y los blancos" (Ortega y Medina 1993a, 208).

Según Žižek, para que lo "universal" se vuelva hegemónico deben existir dos componentes: el contenido popular "auténtico" y la "deformación", que es lo que producirá las relaciones de dominación y explotación. En las siguientes citas vemos entretejidos ambos elementos hasta el punto de fundir los anhelos de los colonizadores con su necesidad como fuerza dominante de construir una hegemonía ideológica (Žižek 2008, 19).

> Gran prueba de ello es que, cuantos habitantes de Asia, griegos o bárbaros, no están gobernados por un señor, sino que son independientes y soportan las fatigas en su propio interés, éstos son

> los más combativos de todos. Pues desafían los peligros en su propio bien y obtienen personalmente tanto premios por su valentía como el castigo por su cobardía (Hipócrates 1983, 74).

Y qué decir de la hegemonía racial:

> El pueblo escita es rubicundo a causa del frío, ya que el sol no es intenso. La blancura es quemada por el frío y se vuelve rubicunda.
>
> No es posible que gentes de esa naturaleza sean muy prolíficas. Efectivamente, al varón no se le presenta un gran deseo de unión sexual por efecto de la humedad de su naturaleza y de la blancura y frigidez de su vientre, motivos por los que no cabe esperar, ni mucho menos, que el hombre esté dispuesto para el comercio carnal. Además, al ser zarandeados continuamente por los caballos, se quedan débiles para la unión sexual (Hipócrates 1983, 79).

En más de un caso, el dinero constituía un factor para agradar a los dioses:

> Pues, como cabe esperar, los ricos hacen muchos sacrificios a los dioses, les dedican ofrendas, porque tienen dinero, y los honran, pero los pobres, a causa de su indigencia, los honran menos y, además, les hacen reproches, porque no les conceden dinero, de suerte que el castigo por faltas de esta índole más bien lo pagan quienes tienen poco que los ricos (Hipócrates 1983, 83).

Los aventureros ingleses durante la colonia, utilizaron recursos similares a los que manejó Hipócrates en el siglo IV antes de Cristo. Las costumbres primitivas, la naturaleza fiera y salvaje de los indios y de los pobladores de “abajo” de la frontera, tenían mucho que ver con su esencia, religión y rasgos físicos; muy por debajo de los estándares de la civilización europea y de la religión protestante.

> Con respecto a sus costumbres, vale la misma explicación. La actitud fiera, intratable y fogosa se da en naturalezas de tal clase, pues las perturbaciones, cuando son frecuentes, producen la ferocidad del carácter y terminan con el comportamiento civilizado y bondadoso. Por ese motivo, pienso que los habitantes de Europa son más animosos que los de Asia, pues, donde el ambiente es siempre el mismo y semejante, se dan los comportamientos indolentes, pero, donde experimenta cambios, las fatigas del cuerpo y del alma. Con descanso e indolencia crece la cobardía; con el esfuerzo y trabajos, las actitudes viriles.
>
> Por eso son más combativos los habitantes de Europa, y, también, a causa de sus instituciones, porque no están gobernados por un rey, como los asiáticos. Verdaderamente, donde los hombres están bajo un rey, allí son, por fuerza, sumamente cobardes. Lo he dicho ya antes. En efecto, sus almas están esclavizadas y no quieren, de buen grado, correr peligros al azar en defensa de un poder ajeno; en cambio, los hombres independientes eligen los peligros en su propio interés y no en el de otros; están dispuestos voluntariamente y marchan ante el peligro, pues recogen en persona el premio de su victoria. De esta manera contribuyen, y no las que menos, al valor.
>
> Así está la situación, en líneas generales, con respecto a Europa y Asia. También en Europa hay pueblos que difieren unos de otros en estatura, aspecto y valentía. Las diferencias son las

> mismas que acaban de decirse a propósito de lo anterior, pero voy a explicarlo aún con más claridad.
>
> Todos los que habitan en un país montañoso, escabroso, elevado y rico en agua, donde los cambios de las estaciones resultan muy diferentes, son, como es natural, de elevada estatura y de constitución bien dotada para las fatigas y la valentía. Tales naturalezas comportan en medida no pequeña, salvajismo y fiereza.
>
> A su vez, lo que viven en regiones encajonadas, ricas en prados y sofocantes, están expuestos a los vientos calientes en mayor medida que a los fríos y consumen aguas calientes; éstos no son altos ni espigados, sino de constitución propensa a la anchura, carnosos, de cabellos negros, de tez más oscura que blanca y menos flemáticos que biliosos. La valentía y el aguante no se dan en su alma, de conformidad con la naturaleza pero pueden producirlos las instituciones políticas, si colaboran en ello (Hipócrates 1983, 84-87).

La pereza y la somnolencia de ciertos hombres no es otra cosa que su naturaleza, consecuencia, precisamente, de "La naturaleza". Como ya dijo Žižek, estas explicaciones no son otra cosa que la lucha por apropiarse de la universalidad y de fortalecer determinada hegemonía.

> Y bien, tales son las diferencias más importantes de la naturaleza humana. Pero, además, está la tierra en que uno se desarrolla, y las aguas, pues comprobarás que, en general, el aspecto y las costumbres de los hombres se acomodan a la naturaleza del país. Por tanto, donde la tierra es fértil, blanda y abundante en agua, donde las aguas están a flor de tierra, de suerte que son calientes en verano y frías en invierno, y donde la situación es buena respecto de las estaciones, allí los hombres son carnosos, de articulaciones poco destacadas, húmedos, nada sufridos y de espíritu cobarde, en general. La pereza y la somnolencia reinan entre ellos; para las artes son bastos, carentes de finura y sin agudeza.
>
> En cambio, cuando el país es pelado, pobre en agua y escabroso, azotado por el invierno y abrasado por el sol, allí los habitantes son duros, secos, bien articulados, vigorosos y velludos. Notarás que en naturalezas de tal índole radican la extrema laboriosidad y la actitud vigilante; que, por su carácter y comportamiento, son orgullosos y obstinados; que tienen más de salvaje que de civilizado; que son particularmente agudos e inteligentes para las artes y bastante aptos para la guerra, y que todo lo demás que se produce en la tierra está en consonancia con el país (Hipócrates 1983, 87-88).

Esta última consigna hipocrática se mantiene vigente desde el siglo IV a.C. hasta hoy para argumentar prejuicios arraigados en la estructura social y económica que, expresados de distintas formas, han facilitado en todo el mundo la exclusión y la marginación. Algunas veces lo han hecho de manera explícita y violenta, y otras lo han logrado instalándose en el espacio simbólico que de ninguna manera es menos importante o eficaz. La relevancia del espacio simbólico no radica en su materialidad, sino en aquello que está implícito en la subjetividad, pues desde ahí las conductas

terminan por convertirse en hábitos, costumbres y formas de relacionarse, que a veces son también formas de sumisión y fuentes que posibilitan el ejercicio del poder: “Así son las naturalezas y aspectos más opuestos entre sí. Si te vales de estas pruebas para estudiar lo demás, no cometerás errores” (Hipócrates 1983, 88).

La New England Company recibió su carta estatutaria del rey Carlos II de Inglaterra en 1662 y tuvo como objetivo propagar el evangelio en Nueva Inglaterra y en otros territorios conquistados en América. La integraban en gran parte comerciantes puritanos que bajo la bandera de la evangelización justificaron sus acciones de la siguiente manera:

> Si los indios –prosigue el representante espiritual del dulce rabí de Galilea– fuesen como otro cualquier pueblo y si ellos guerreasen correctamente como lo hacen las demás naciones, podría juzgarse inhumano perseguirlos de la manera dicha; mas hay que considerar que son ladrones y asesinos que nos hostilizan sin declarar previamente guerra; que no se presentan abiertamente en el campo de batalla invitándonos a la pelea, que realizan crueldades con los que caen en sus manos y que actúan como lobos. En vista de ello, hay que tratarlos también como lobos.[1]

Žižek habla de cómo lo “onírico latente” que pervive en las sociedades se transforma, a través del trabajo “onírico-ideológico”, en textos ideológicos que legitiman las relaciones sociales de explotación y dominación (2008, 20). Así funcionó el fascismo y muchas otras ideologías dominantes han tenido estas características.

> Lo que lo convierte en ideológico es su articulación, la manera en que la aspiración es instrumentalizada para conferir legitimidad a una idea muy específica de la explotación capitalista […] Para que una ideología se imponga resulta decisiva la tensión en el interior mismo de su contenido específico, entre los temas y motivos de los “oprimidos” y los de los “opresores” (Žižek 2008, 21).

***

En el cine se pueden ver articulados todos estos elementos y conceptos. Por su naturaleza, es un espacio donde lo simbólico y lo emotivo se revelan con mayor facilidad, pero también donde pueden encontrarse las motivaciones y aspiraciones de los diferentes grupos sociales representados en la pantalla. Las siguientes páginas buscan explicar la frontera desde una nueva mirada, con base en nuevas preguntas y distintos abordajes, partiendo de su construcción histórica, desde lo geográfico y, sobre todo, desde lo ideológico configurado en el imaginario colectivo.

El *western* del periodo clásico de Hollywood será el punto de partida

para comprender la frontera como núcleo narrativo que opera en el género y produce sentido. Los filmes que por sus características son clásicos confirmarán los cánones del propio género y, al mismo tiempo, serán el vehículo para cuestionar y entender valores, imaginarios o aspectos de este tema que han trascendido hasta nuestros días: los clásicos reflejan nuestra sensibilidad y son “una cosa de actualidad y no una cosa muerta y sin alma”, afirmó en 1920 el novelista español José Martínez Ruiz *Azorín* (2011, 30).

En los *westerns* de las primeras décadas del siglo xx aparecen diferentes tipos de discursos que han permanecido constantes hasta nuestros días. El racismo y la violencia son, en sus distintas formas, elementos paralelos e inevitables que permean el mundo en que vivimos y que acompañan de manera transversal el presente texto, sin que ello sea su objetivo principal.

Si bien los filmes son vistos invariablemente como productos culturales creados desde las relaciones de interdependencia definidas por Norbert Elias –esas que generan vínculos y hacen que los individuos se reconozcan o desconozcan unos a otros–, también son susceptibles de ser retomados como cualquier objeto semiótico, capaz de transmitir sentidos, valores, códigos y significados.

INTRODUCCIÓN
La frontera como idea, la Historia como disciplina y el cine como representación



Allí se cantará la nueva edad dorada, el nacimiento de un nuevo imperio de las artes que los poetas futuros alabarán con extraordinario y épico ardor. Nuevas cabezas más sabias, buenas y nobles, no como las que hoy engendra Europa en su decadencia, sino como las que engendraba cuando era joven y fresca, cuando la celestial flama animaba su arcilla. El rumbo del imperio dirígese al Oeste después de terminar los cuatro actos primeros, el quinto pondrá fin al drama con el día; el último es el hijo más glorioso del tiempo.

OBISPO GEORGE BERKELEY.[2]

Con el fin de tener claros la dirección, las preocupaciones y los objetivos fundamentales de esta investigación, es necesario explicar brevemente algunos de sus aspectos metodológicos. En principio, debe decirse que no es una historia del western. Sí es, en cambio, un análisis de determinados aspectos históricos, sociales y culturales que se asoman en la cultura visual de ciertos filmes que abordan, ya sea como tema central o de forma lateral, la frontera; en ellos se explora "el espíritu de la época" en torno a la compleja relación entre México y Estados Unidos. La mirada a este género cinematográfico desde una perspectiva transdisciplinaria busca tener el enfoque propuesto por Barthes: "interpretar un texto no es darle un sentido (más o menos fundado, más o menos libre), sino, por el contrario, apreciar el plural del que está hecho" (Barthes 2006, 3). Se trata de destramar, o cuando menos identificar, algunas de las múltiples redes y códigos que conforman la frontera; es decir, la *galaxia de significantes* que la atraviesan, desde su polisemia y su intertextualidad, pero ligada al género mencionado.

El objetivo es hacer una *antilectura* de la frontera, es decir, hacer una lectura contraria, opuesta, a la tradicional. El *western* posee una serie de convenciones; sin embargo, el tiempo, el espacio y todo lo que ahí sucede a nivel histórico, social, político y cultural, actúan como filtro. En este sentido, la *antilectura* pretende cuestionar el trasfondo de tales convenciones, esclarecerlas y comprenderlas "desde este lado", sobre todo, desde el contexto cinematográfico y desde la historia común de ambos países. Esa mirada en contrasentido y desde la noción de "antítesis"

definida por Barthes es la esencia de este trabajo: “La Antítesis separa desde siempre; apela así a la naturaleza de los contrarios, y esa naturaleza es salvaje […] es el combate de dos plenitudes enfrentadas ritualmente como dos guerreros armados: la Antítesis es la figura de la oposición dada, eterna, eternamente recurrente: la figura de lo inexpiable” (Barthes 2006, 21). Esa es, pues, la figura que se intentará esclarecer aquí desde sus raíces.

La sociedad desarrolla capacidades, costumbres y cosmovisiones que, simultáneamente, forman parte del ser del cineasta y de los propios estudios cinematográficos, y todo ello se retroalimenta dentro de determinada experiencia social en un contexto histórico concreto (Telesca 2009). En este trabajo se dilucidarán cuestiones sobre la relación entre la Historia y el cine con el fin de comprender al *western* como género cinematográfico en términos de su vinculación con la frontera, pero también como uno de los muchos elementos que han contribuido a la construcción de la identidad estadounidense que penetró de una u otra forma en todo el planeta.

En el *West* –el Oeste– está la raíz de la modernidad estadounidense o, dicho en otros términos, la base de la “americanización de la modernidad”, como lo señala Bolívar Echeverría (2008, 28): “como es conocido, la marcha de apropiación territorial hacia el *West* norteamericano avanzará eliminando, arrasando y exterminando todo aquello que no sirve directamente, *right here and right now*, de ‘materia prima’, lo mismo a los indígenas ‘pseudohumanos’ que los árboles y los rebaños”.

Si bien el Oeste alude a un mundo inhóspito y desolado, es la conquista de esos territorios lo que hace posible la civilización, como lo descubre Alexis de Tocqueville al recorrer el desierto norteamericano en 1831:

> […] en todas partes, la choza salvaje había dado paso a la casa del hombre civilizado; los bosques habían sido arrasados, la soledad cobraba vida […] Año tras año, los desiertos se convierten en pueblos; los pueblos en ciudades. Testigo cotidiano de estas maravillas, el norteamericano no las considera dignas de asombro. En esta increíble destrucción, y en este crecimiento aún más sorprendente, no ve sino el curso natural de los acontecimientos (Tocqueville 2007, 7-8).

Pensar de esta forma nos lleva a profundizar en la relación multifocal y multidimensional que deben tener las investigaciones sociales actuales que integren diferentes *saberes* humanos con el fin de enriquecer sus planteamientos para una comprensión global a través de distintas perspectivas (Morin 2000, 152). Por esta razón, el presente acercamiento a

la frontera y a los filmes alusivos al tema se realiza desde la transdisciplinariedad ya mencionada: "el texto único no es acceso (inductivo) a un Modelo, sino una entrada a una red con mil entradas; seguir esta entrada es vislumbrar a lo lejos no una estructura legal de normas y desvíos, una Ley narrativa o poética, sino una perspectiva (de fragmentos, de voces venidas de otros textos, de otros códigos) (Barthes 2006, 8).

La construcción de los géneros cinematográficos implica toda una idea y una forma de organizar el ámbito fílmico, un mundo de ficción, que no por serlo deja de formar parte de un proceso dialéctico y social en donde de vez en cuando lo inconsciente del fenómeno cinematográfico pasará al régimen de lo consciente, repercutiendo a su vez en otros mundos, a saber, el histórico y el cultural.

> Género no es una palabra que aparezca en cualquier conversación –o en cualquier reseña– sobre cine, pero la idea se encuentra detrás de toda película y detrás de cualquier percepción que podamos tener de ella. Las películas forman parte de un género igual que las personas pertenecen a una familia o grupo étnico. Basta con nombrar uno de los grandes géneros clásicos –el *western*, la comedia, el musical, el género bélico, la ciencia ficción, el terror– y hasta el espectador más ocasional demostrará tener una imagen mental de éste, mitad visual, mitad conceptual (Altman 2000, 33).

Los *westerns* del periodo *clásico* a los que aquí se hace referencia son sólo un muestrario que sirve para analizar relaciones sociales, ideologías, estereotipos o clichés acentuados a través de las imágenes fílmicas o de las emociones que éstas suscitan. El objetivo es descifrar algunas de las intenciones conscientes o inconscientes de los filmes y de lo sucedido alrededor de ellos. Rasgos que de tanto repetirse han conformado parte del imaginario social y de la cultura popular de ambos países.

Al referirse a los libros clásicos, Borges (2011, 36) decía que éstos no necesariamente poseían tales o cuales méritos, sino que eran textos que distintas generaciones, urgidas por diversas razones, leían con previo fervor y con una misteriosa lealtad. Este trabajo busca develar, en la medida de lo posible, esa misteriosa lealtad al género *western*, a los filmes y a las narrativas que encontramos en ellos; sobre todo, busca entender hoy nuestro entorno y algunos aspectos que lo conforman.

FRONTERA

Hablar de *frontera* y *cine* es de por sí prometedor, pues ambos conceptos

llevan a pensar en algo más allá de nosotros mismos: fantasías, expectativas, la promesa de una nueva vida, unas horas de ensoñación, cruzar "al otro lado" de la pantalla o de un espacio geográfico. Con sólo mencionarlo, el concepto de *frontera* nos introduce a otros universos; pero para conseguirlo, cuando menos en el caso del filme, se debe establecer una conexión entre el espectador y la historia. Esto se logra mediante la cultura, la identificación con los personajes –cuando las emociones hacen vibrar al espectador– y el reconocimiento de elementos que pertenecen al imaginario social, todo lo cual permite crear los vínculos a partir de los que se construye dicho proceso de identificación entre el individuo y su medio (Pichon-Rivière 2006, 15).

Los imaginarios sociales, las representaciones colectivas, las ideologías, los anhelos y deseos en constante ida y vuelta, son algunos de los lazos que hacen posible la conexión. Se presentan tanto en el nivel individual como en el social, facilitando que los seres humanos se relacionen de distintas formas, sin olvidar, por supuesto, las determinantes históricas inmanentes a los tiempos.

El epígrafe del obispo George Berkeley ilustra la claridad con la que en el siglo XVI expresaban sus deseos los primeros colonos arribados al Nuevo Mundo. Se trataba entonces de dejar atrás los vicios, las debilidades y la corrupción del Viejo Continente para dar paso a una nueva sociedad. La Reforma hizo evidente el descrédito de la Iglesia católica y las repercusiones habrían de sentirse más allá de Europa (Stone 1986, 126). Una vez en tierras americanas, ir al Oeste significó justo eso: la aventura, pero también la conquista. Cruzar la frontera era apropiársela, con miras a construir y fortalecer una sociedad distinta que eventualmente daría lugar a la futura nación. La idea del *West*, por tanto, quedó sembrada en el imaginario social desde el arribo de los primeros colonos. Y la frontera, movible, pero sobre todo expandible, cruzó las montañas también, a la par de la conquista del territorio.

Al paso del tiempo y el cambio histórico, esa edad dorada evocada por el Obispo pronto quedó atrás:

> La imagen del buen salvaje tan bellamente idealizada en los grabados de Teodoro de Bry, inspirado en las acuarelas de White y de Le Moyne, será trastocada casi de inmediato por la de Calibán, recreado por Shakespeare en *La tempestad*, víctima aquél a partir de entonces de todos los Prósperos anglosajones que en el mundo americano han sido (Ortega y Medina 1993a, 208)[3]

Los intereses, sentidos y significados suscitados por la frontera se han transformado de distintas formas a lo largo de los siglos. Más que una línea limítrofe, es un espacio que ha generado diversas problemáticas, estudios y cuestionamientos con sólo pensar en él.

Otro ejemplo de la noción de frontera lo tenemos en Frederick Jackson Turner, joven estadounidense autor del ensayo "El significado de la frontera en la historia americana" (1893), de quien hablaremos con amplitud más adelante. Sin embargo, fue hasta la Primera Guerra Mundial cuando los historiadores y pensadores de su país aceptaron su tesis de la frontera.[4] Podemos pensar que las necesidades sociales y el anhelo de un pueblo patriótico y unido en tiempos difíciles constituyeron el entorno propicio para que la propuesta de Turner prosperara en una relación dialéctica con su tiempo, pues resultaba muy convincente y oportuna para explicar el pasado y la identidad. Howard Zinn (1999, 265) lo recuerda de la siguiente forma:

> La guerra es la salud del Estado, dijo el radical Randolph Bourne en plena primera guerra mundial. En efecto, mientras las naciones europeas fueron a la guerra en 1914, los gobiernos prosperaban, el patriotismo florecía, la lucha de clases se aplacaba y enormes cantidades de jóvenes morían en los campos de batalla […] En Estados Unidos –que todavía no estaba en guerra– había preocupación por la salud del Estado. El socialismo iba en aumento. El IWW [Industrial Workers of the World] parecía estar en todas partes y el conflicto de clases era intenso.

Décadas después de la Segunda Guerra Mundial, las tesis de Turner fueron cuestionadas como teorías para explicar la historia y la cultura a partir de las dificultades de la Gran Depresión de la década de 1930 y los horrores de la guerra. La visión de los estadounidenses fue más crítica y el optimismo, inevitablemente, se diluyó (Etulain 1999).

Historia

Hace varias décadas, la Historia inició un diálogo permanente entre el pasado, el presente y las distintas disciplinas, al mismo tiempo que las demandas de la sociedad moderna llevaron a incorporar la literatura, la vida cotidiana, las creencias, entre otros elementos, como fuentes indispensables para el análisis social.[5] Cada sociedad actúa, crea y concibe su entorno según sus necesidades, sus deseos y sus tiempos construidos socialmente; del mismo modo, son nuestras experiencias cotidianas y conocimientos los que nos permiten interpretar ese pasado limitado por la naturaleza de nuestros métodos, observaciones y el propio entendimiento.

La Historia cultural, por tanto, es el andamio que nos permitirá profundizar en ciertas actitudes, visiones colectivas, universos, sentimientos, creencias y representaciones, las cuales son, a decir de Roger Chartier (1995, 50),[6] los mecanismos por los cuales los grupos sociales traducen y entienden su experiencia social; se apropian de las representaciones a través de prácticas que dan uso y significaciones diferenciadas de la realidad. Con ello, este autor refiere a las distintas construcciones de significado, a la explicación de las formas y a los mecanismos por los cuales las comunidades perciben y comprenden su sociedad y su historia.

En las siguientes páginas se usan dichas herramientas para tratar de entender el presente en torno a una región muy importante, un espacio geográfico que es también cultural, histórico y social: la *línea* fronteriza que divide a México y Estados Unidos y que, al mismo tiempo, es muchas *líneas* generadoras de miles de historias, sentidos y significados. Todo ello desde el punto de vista del *western* y también desde la plataforma que proporciona la historia cultural y el análisis del cine, auxiliado de algunos instrumentos de la semiótica, con los que se extraerán sentidos y significaciones configurados desde las pantallas.

Del propio género se desprenden numerosos significados a nivel cinematográfico, ideológico e histórico en un periodo muy importante para la historia de las relaciones bilaterales. La temporalidad, por lo tanto, la marcan las propias películas y la historia común entre ambas naciones. El trabajo se focaliza en seis películas que harán las veces de hilo conductor y servirán para esclarecer hechos o situaciones; también se hará referencia a otras cintas para fortalecer algunas ideas y entender el mundo actual. El primer filme data de fines de la década de 1920 y el último se filmó a finales de los cincuenta, con lo que se abarca cronológicamente desde el período de entreguerras hasta las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial, cuando la política de la "buena vecindad" dejó de ser lo primordial en la relación diplomática entre ambos países. Una guerra gracias a la cual Estados Unidos refuerza su hegemonía en la mitad del mundo, marca el inicio de la Guerra Fría y su consolidación como Imperio. Durante la Segunda Guerra Mundial, México fue aliado de Estados Unidos por primera vez, lo que implicó una transformación en las relaciones políticas que históricamente se venían dando. Por otra parte, en esos años se

consolidaba el Estado moderno mexicano; se fundaban varias de las instituciones mexicanas tal como hoy las conocemos y se configuraba el nacionalismo mexicano, siempre en movimiento.

CINE

El cine es el núcleo de este trabajo por varias razones. En primer término, porque, como ya de dijo, las cintas analizadas fueron realizadas entre los años veinte y cincuenta del siglo XX, periodo en el que el cine se desarrolló como un arte de masas y se posicionó en un lugar privilegiado en la cultura popular, así como en la mira de gobiernos de toda índole: fascistas, socialistas y capitalistas. No hay que olvidar su papel en la educación en los países del bloque socialista, que vieron en el cine, más que un medio de entretenimiento, una forma de educar al pueblo masivamente; lo mismo sucedió con el cine de propaganda, otro ejemplo de la relevancia social que tuvo este medio por su eficacia en la construcción de ideologías. Para cada caso, respectivamente –fascismo, socialismo y capitalismo–, podemos mencionar a un gran director en particular que aportó su genialidad a la teoría y al desarrollo del lenguaje fílmico: Leni Riefenstahl (1902-2003), Sergei Eisenstein (1898-1948) y Charles Chaplin (1879-1977). Así como se han configurado formas de pensar el cine y han surgido distintos métodos de análisis, la industria cinematográfica ha consolidado su fuerza en torno a determinantes ideológicos, económicos y técnicos. Ello confirma la trascendencia de estudiarlo desde su historicidad como producto cultural y también como mercancía, como generador de riqueza y como espacio de experimentación técnica y científica.

Por otro lado, como se sabe, desde sus orígenes a fines del siglo XIX, la cinematografía ha abrevado de la vida cotidiana, de la historia y de la imaginación para representar, crear y recrear emociones, historias, preocupaciones y problemáticas sociales. Por ello, enfocar este trabajo en las representaciones cinematográficas de la *frontera* a través del *western* implica también comprenderla en sus distintas dimensiones: en su sentido histórico, en su conformación política y en las implicaciones sociales y culturales que ha tenido dentro de su configuración en el imaginario social. Todo ello construido desde la imagen cinematográfica del *western*, que es de por sí un género netamente fronterizo.

Desde la pantalla se exploran ideas y sueños, se representan formas de

concebir y entender el mundo, se proponen tendencias, modas y opiniones, que si bien no se propagan de forma automática –dado que en ello intervienen numerosos filtros e interpretaciones–, sí logran establecer una dinámica y una serie de continuidades y discontinuidades en el imaginario colectivo y en la cultura, en términos de una relación dialéctica. Un ejemplo concreto en el caso del *western* lo ofrece el Autry Museum of the American West un interesante museo en Los Ángeles, California, que rescata el significado histórico y artístico del *Southwest* –Sudoeste–[7] y sus efectos en la vida diaria a partir de la fabricación de juguetes, series de televisión, películas, historietas o programas de radio. Ahí se recopilan todo tipo de historias, "de hecho y de ficción", cuyos héroes se erigen como ejemplo de determinados valores morales, formas de ser y de actuar. Lo mismo ocurre con objetos convertidos en reliquias, como las antiguas Remington, Colt, Smith & Wesson y Winchester, armas cuyo valor estriba en gran medida en su significado simbólico: audacia, valentía o virilidad, quizá.



Personajes, reales o ficticios de la historia "americana". Guy H. Deel, *Spirits of the West,* mural en el Autry Museum of the American West



El juego, metáfora de la vida. Autry Museum of the American West

Hablar de las representaciones de la frontera en el *western* requiere, por lo tanto, recuperar algunos de esos significados y sus implicaciones. Es claro que no es lo mismo ver a John Wayne cruzar la frontera hacia México a caballo en el estreno de la película en una sala de cine en Hollywood Boulevard cuando se pertenece a la clase media estadounidense, que verla años después como un campesino mexicano en Ciudad Juárez, esperando el momento de cruzar a nado el río Bravo para conseguir en el otro país un trabajo como migrante indocumentado y sin derechos constitucionales. El que las experiencias sean diametralmente opuestas, que la apropiación y el sentido varíen y que el efecto producido en cada individuo sea distinto, depende de la realidad, de la identidad y de la propia historia. El historiador Hyden White alude al alcance de las producciones artísticas cuando se refiere a códigos y niveles de codificación relacionados con la cultura, la espiritualidad, los miedos y las preocupaciones de una sociedad: “El texto

artístico –dice– transmite mucha más *información* que el texto científico, porque el primero dispone de más códigos y más niveles de codificación que el último" (White 1992, 59).

Así, las representaciones fílmicas se entenderán desde una doble vía: "cómo representan" y "quién representa" este mundo configurado por la imaginación y los códigos sociales. Sergei Eisenstein lo dice de la siguiente manera:

> Cada pieza no existe como algo irrelacionado, sino como una *representación* particular del tema general, que en igual medida penetra todas las imágenes. [...] La imagen deseada no es fija o prefabricada, sino que surge, nace. La imagen planeada por el autor, director y actor es concretada por ellos en elementos representativos separados y reconstruida finalmente en la percepción del espectador (Eisenstein 1994, 16, 27- 28).

Como resultado, tenemos que el cine es capaz de influir a su vez en la construcción de identidades colectivas que apoyen la conducción de ciertas políticas; o, en otros casos, crear formas de resistencia cultural o reproducir determinadas reglas sociales. Para esclarecer algunas posturas respecto a la importancia política del cine es preciso mencionar a Jacques Rancière, quien lo define como un fenómeno siempre inscrito en un contexto político que a veces termina por traicionar –a través de sus imágenes– al ponerse al servicio de lo que llama "la ficción dominante" (De Orellana 1983, 25). El filósofo hace hincapié en que la escritura del cine no sólo está ligada a una ideología sino que, quien "escribe" en el cine está empapado de modelos narrativos anteriores, así como de su propia historicidad. Estos elementos que constituyen la identidad se encuentran manifiestos en los grupos sociales y todo forma parte del universo social al que pertenecemos.

> Las gentes se han vestido, han actuado y han hablado como las estrellas a las que admiraban [...] La revolución soviética no se habría exportado con tanta facilidad sin las obras maestras de Eisenstein y de Pudovkin, ni la legitimación social y la homogeneización de gustos y valores en las sociedades capitalistas habrían sido tan rápidas sin la existencia de Hollywood. Pero es cierto que desde los trabajos pioneros de Sigfried Kracauer, se ha visto con razón en los textos fílmicos un valor sintomático, como expresión, con frecuencia inconsciente, del malestar, de las aspiraciones, de las frustraciones, de las esperanzas y de los traumas colectivos latentes en el cuerpo social (Gubern 1996, 117).

La identificación también se puede generar a partir de objetos que por una u otra razón se hacen significativos, adquiriendo incluso vida propia. El cine, por medio del lenguaje cinematográfico, les imprime vitalidad, no obstante su naturaleza aparentemente inanimada, de tal modo que a veces

parecen un personaje más del reparto. Esto sucede gracias a la fotogenia, que transmite el espíritu y la esencia de las cosas, y que fue definida así por los primeros teóricos:

> […] Para definir esa indefinible fotogenia, nada mejor que decir que es al cine, lo que el color a la pintura, y el volumen a la escultura, el elemento especifico de este arte. En otro lugar, Epstein definió la fotogenia como "cualquier aspecto de las cosas, seres o almas cuyo carácter moral se ve amplificado por la reproducción fílmica" (Stam 2001, 50).

Para Béla Balázs, los objetos son inductores de asociaciones de ideas –"de un modo más misterioso, auténticos símbolos"– y lo ejemplifica con "la puerta de la cámara de gas de Chessmann que remite al portal mortuorio de la antigua mitología. Es posible que el objeto no posea una 'fuerza' [pero] es seguro que posee un sentido" (1948, 18).

Con todos estos elementos, la realidad material y la realidad simbólica representan, en su relación dialéctica, *una nueva realidad*, reconstruida según las interpretaciones y concepciones que se tienen de los fenómenos sociales y de los supuestos epistémicos en cada sociedad. El cine nos hace testigos de un momento sociohistórico determinado, ya que no emana de una existencia autónoma, sino de la *recíproca interacción de la obra y de la humanidad* (Kosík 1967, 159). En este sentido, las películas se relacionan tanto con los discursos de la época como con los procesos sociales y con las formas de interpretarlos. Su importancia radica en que, dependiendo de la forma en que la película es transmitida, las imágenes quedan grabadas como recuerdos, emociones, sentimientos. Y esto repercute de distintas maneras:

> El mundo real no es, por tanto, un mundo de objetos "reales" fijos, que bajo su aspecto fetichizado llevan una existencia trascendente como una variante, entendida en sentido naturalista, de las ideas platónicas, sino que es un mundo en el cual las cosas, los significados y las relaciones son considerados como productos del hombre social, y el hombre mismo se revela como sujeto real del mundo social (Kosík 1967, 35).

El *western* fue muy elocuente a la hora de mostrar realidades tanto concretas como simbólicas de la frontera, lo que encontramos en ejemplos precisos que atraviesan la historia del cine e incluso se mencionan en recopilaciones y obras exhaustivas de consulta (Buscombe 1988, 72). Por ejemplo, *The Wonderful Country* (Dir. Robert Parrish, 1959), cinta exhibida en México como *Más allá del río Bravo* / *Qué lindo mi país* (según IMDb); en ella el héroe se encuentra en una encrucijada al verse forzado a elegir entre dos sociedades, la estadounidense y la mexicana. La frontera significa

ahí mucho más que una cultura o una civilización; también implica el límite de la legalidad y de los afectos del héroe, pues tiene raíces en ambos lados. Otro ejemplo es *Goin' South* (Jack Nicholson, dir., 1978), conocida en México como *Con el lazo al cuello* según García Riera (1988f); el forajido cruza la frontera a México pensando que ha burlado a sus perseguidores, quienes simplemente van por él y lo regresan, arrastrándolo, a Texas. Detrás de la pretensión de burlar la ley por parte del perseguido hay un completo desdén a la soberanía y a las leyes mexicanas, pues los perseguidores, que son ejecutores de la ley, no tienen inconveniente en transgredirla cuando están en territorio vecino.



Más allá de la frontera, solo violencia. Ahí termina la civilización. Cartel de *The Wonderful Country (Qué lindo mi país)*. Dir. Robert Parrish. D.R.M. Productions: 1959

A todas esas *nuevas realidades* me refiero. Desde la frontera, la historia y el cine, se analizarán y explicarán las múltiples relaciones que se han formado a través de distintos engranajes y relaciones de interdependencia en el sentido señalado por Norbert Elias en *La sociedad y los individuos* cuando habla de los puentes entre las acciones individuales y las formaciones sociales, que finalmente son las que configuran hábitos, formas de ser, patrones de conducta y estereotipos. Éstos son apropiados por los individuos y forman parte de su vida y de su concepción del mundo a través

de “un orden oculto” que, aun cuando no puede palparse directamente con los sentidos, está unido por “cadenas invisibles, ya sean éstas impuestas por el trabajo, por instintos o por afectos” (Elias 1990).

> ¿Cómo es posible −ésta es la pregunta− que mediante la existencia de muchas personas, mediante su convivencia, sus acciones recíprocas, el conjunto de sus relaciones mutuas, se cree algo que ninguna de las personas individuales ha considerado, proyectado, premeditado o creado por sí misma, algo de lo que cada individuo, quiéralo o no, es parte, una estructura de individuos interdependientes, una sociedad? Es muy posible que también en lo referente a este problema, como sucede en lo referente a la naturaleza, nuestras acciones, nuestra fijación de objetivos, nuestros planes de lo que debería ser, sólo puedan adquirir mayor lucidez cuando comprendamos mejor lo que verdaderamente es, la legitimidad elemental de la raíz de nuestros fines, la estructura de esas grandes unidades que formamos unos con otros (Elias 1990, 25).

No hay que olvidar que las relaciones entre los seres humanos se determinan y se establecen cuando se conectan unos con otros; esto sucede cuando conversan o cuando se identifican con ciertos elementos de la vida social; se transforman permanentemente y están en constante movimiento, en un incesante flujo que dará origen a innumerables formaciones sociales. Todo ello crea diferentes tipos de vínculos, individuales, sociales e institucionales, que van desde motivaciones psicológicas hasta los distintos nexos externos que forman parte del proceso histórico y social.

La interdependencia funciona a manera de red que estructura voluntades y deseos de los individuos social e históricamente. Ahí también se producen formas particulares de relacionarse, como la convivencia, los códigos sociales y morales o las costumbres. Si pensamos en el cine, se puede sumar un elemento más: el aparato psíquico que es embestido por los mensajes que llegan directamente a la emotividad y al inconsciente. El cine emociona con sus diferentes elementos y también nutre nuestra subjetividad; en él no tienen que cumplirse las leyes y normas del mundo real; apela a deseos y fantasías tanto individuales como colectivos. Balázs afirma que el filme se esfuerza por dar un nuevo rumbo a la cultura o, por lo menos, un nuevo matiz. Varios millones de personas se sientan cada noche en una sala para vivir destinos y emociones sin precisar la palabra (Balázs 1948, 33).

El cine, es justo eso, un artefacto integrador que permea cada uno de los campos mencionados en su carácter de medio colectivo, pero también desde la experiencia individual que sucede cuando el espectador entra a la sala y, tras apagarse la luz, queda solo con sus recuerdos, angustias, prejuicios y miedos. Esos “puentes” compartidos con otros espectadores –en

circunstancias unas veces distintas y otras similares– son parte del proceso de identificación en donde los individuos terminan por asumir ciertos roles sociales que tienen que ver con su vida, su estatus o quizá incluso con su prestigio social.

El mundo interno de cada uno de nosotros se nutre de los elementos presentes en nuestra experiencia personal, pero también de la experiencia compartida, presente en distintos niveles de lo consciente y lo inconsciente, y a veces tan real como el mundo externo (Pichon-Rivière 2006, 50). Dichos elementos van a terminar por influir en ese universo interno a través de fantasías que abrevan justamente en las representaciones y las imágenes creadas y construidas desde la pantalla fílmica. Esto sucede cuando el espectador asume diferentes posturas respecto a los personajes, dependiendo del rol que tenga en la vida o que desee tener. “Todo ejerce una acción sobre el otro, referencial e histórica”, afirma Pichon-Rivière (2006, 90). Las fantasías, a su vez, actúan en la estructura interna del espectador pues sus contenidos latentes se configuran a veces como imaginarios sociales, o pasan a formar parte de su ideología, o bien, terminan por influir directamente en las acciones y decisiones de su vida o en sus recuerdos. Los individuos tenemos diferentes formas de interactuar ante situaciones o conductas determinadas. De ahí la importancia de entender la relación dialéctica entre las personas y su entorno social. En cada acción están implícitos su pasado, su presente y su futuro.



La frontera imaginaria. Fotograma de *The Ride Back (El retorno del forajido/Regreso al honor)*. Dir. Allen H. Miner. The Associates & Aldrich Company, 1923.

CAPÍTULO I
Del cine y sus formas de aprehender el mundo. Consideraciones teórico-metodológicas



Las películas parecen cumplir la misión innata de escarbar en la minucia.

SIEGFRIED KRACAUER, *De Caligari a Hitler*

Es importante señalar aquí tres aspectos relevantes de este texto. En primer lugar, las razones por las cuales se eligieron las películas que más adelante permitirán profundizar en la historicidad y el significado de cada una en consonancia con la frontera, es decir, en la relación: "cine e historia". Al respecto, se debe considerar la intertextualidad, es decir, lo que los discursos, las imágenes cinematográficas y los códigos de distinta naturaleza implican al entrecruzarse, lo que evocan y lo que nos llevan a pensar, repensar e interpretar. En segundo término, es necesario hablar sobre el significado del cine en su calidad de arte colectivo justo en un periodo cuando se configuraba como tal y de su relación con la historia en función de la crítica de los teóricos de la Escuela de Frankfurt a la cultura de masas. Finalmente, hay que tomar en cuenta la función de la narratología en el análisis fílmico, utilizada como herramienta para el análisis de los relatos.

Adicionalmente, se mencionarán algunos de los elementos más importantes de la discusión sobre cine e historia en tanto que son parte del hilo conductor de este texto. Ello servirá para redimensionar, a la distancia de los años, la forma y las condiciones en las que surgieron algunas importantes investigaciones sobre cine y sus métodos, lo que se ejemplificará con trabajos precursores como el del historiador francés Marc Ferro para el caso de Europa y las investigaciones del historiador mexicano Aurelio de los Reyes, para América Latina.

Sabemos que el conocimiento es una construcción social; no aparece en un solo lugar, ni se le ocurre a una sola persona: es resultado de procesos históricos, de las preocupaciones y reflexiones de una época o consecuencia de crisis sociales que afectan a generaciones enteras. Eric Hobsbawm se refiere a esto en su libro sobre la historia del siglo XX,[8] cuya primera parte se titula *La era de las catástrofes* (1995); ahí se refiere a las devastadoras

consecuencias que tuvo la Primera Guerra Mundial en la generación de jóvenes ingleses, que prácticamente desapareció a causa de ese conflicto, así como la necesidad de inventar palabras para referirse a hechos terribles sin precedentes, como genocidio. Acontecimientos de esta naturaleza, así como políticas económicas globales e incluso fenómenos naturales, afectan a los pueblos de distintas maneras y niveles en todas partes del mundo y, como es obvio, se explican y estudian desde contextos y posibilidades específicas.

Durante la década de 1970 –caracterizada por el estallido de movimientos sociales en muchas partes del mundo– surgieron replanteamientos metodológicos en la forma de abordar los problemas, debido a influencias y tendencias académicas y filosóficas, pero también respecto a las fuentes y las condiciones de investigación. En Francia y en México existía una semejante necesidad de documentar el fenómeno cinematográfico, pero el acercamiento fue distinto en cada caso. En el primero, Marc Ferro se enfocó en los filmes, mientras que en el segundo Aurelio de los Reyes lo hizo a través de la prensa. La documentación y explicación del cine como parte del proceso histórico y social era una asignatura pendiente en México y, en general, en América Latina, pero ya no existían las películas correspondientes. Por el contrario, cuando Ferro realizaba sus investigaciones sobre la Revolución de 1917 en la Unión Soviética tuvo dificultades para acceder a los archivos históricos, lo que no sucedió con las películas. En todo caso, es obligación del historiador interrogar a las fuentes históricas, construirlas de ser necesario; crear nuevos objetos de estudio y formas de acercarse a ellos; y así lo hicieron ambos, de acuerdo con sus particulares circunstancias.

Como sabemos, la historiografía del cine es muy amplia; sin embargo, cuando menciono la crítica que hizo la Escuela de Frankfurt me refiero concretamente a Walter Benjamin, Theodor Adorno y Siegfried Kracauer, ya que de alguna manera esos filósofos dieron la pauta a su generación y a generaciones posteriores respecto a la forma de pensar y analizar el fenómeno fílmico, desde su construcción como espectáculo y como una industria exitosa, hasta el punto en que las sociedades se apropiaron de él, haciéndolo parte de su vida cotidiana. Por principio, Benjamin lo puso en la mesa de discusión en su calidad (o no) de obra de arte con su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936). Adorno, al

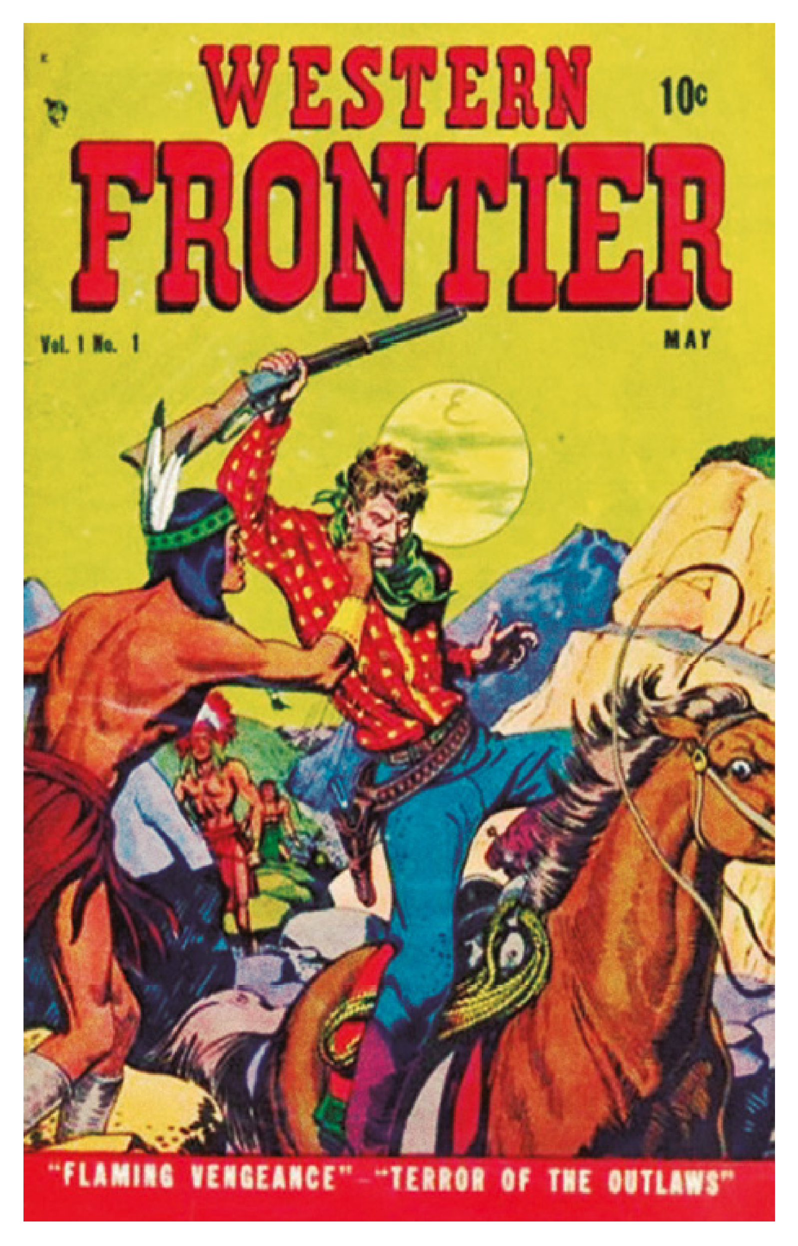
lado de Horkheimer, cuestionó el cine mientras se configuraba como fenómeno artístico, social y económico durante los turbulentos tiempos de las guerras mundiales en que se volvió pieza fundamental de la "cultura de masas", de la propaganda y de lo que serían las industrias culturales. Por su parte, a partir del psicoanálisis y la filosofía, Kracauer desentrañó aspectos psicológicos de la sociedad alemana y de la mentalidad de la posguerra en *De Caligari a Hitler*, libro que apareció por primera vez en 1947. Para él, un filme era el resultado de un trabajo colectivo que entretejía los intereses y los deseos de quienes estaban involucrados en la producción de las películas de la misma forma que de los espectadores.

Entre 1950 y 1970, como parte de la ciencia de la lingüística, la semiótica se desarrolló con el objetivo de estudiar la vida de los signos en el seno de la vida social –según la definición de Ferdinand Saussure–, pero en qué consisten y cuáles son las leyes que los regulan. En nuestro caso, la importancia de la semiótica reside en que nos permite reflexionar sobre el sentido, al proveer interesantes y útiles métodos de análisis del llamado "objeto semiótico". Para este trabajo me centro en el enfoque de Julien Greimas, quien bajo los parámetros de la antropología estructural y desde la base del método desarrollado por Vladimir Propp, profundizó en el estudio de las estructuras de los discursos narrativos. Christian Metz, por su parte, utilizó tales paradigmas para analizar el cine desde la lingüística y el psicoanálisis, considerándolo como parte de un proceso psicológico interpretado según la experiencia de cada individuo. Como ya se mencionó, los nuevos tiempos reclamaban otras formas de ver y construir explicaciones. La *Nueva Ola* francesa hizo un cine más reflexivo y, por lo tanto, había que hacer lo mismo desde la crítica y el análisis fílmico. En los ámbitos académicos, las investigaciones sobre la relación entre cine e historia se gestaron en esa misma época.

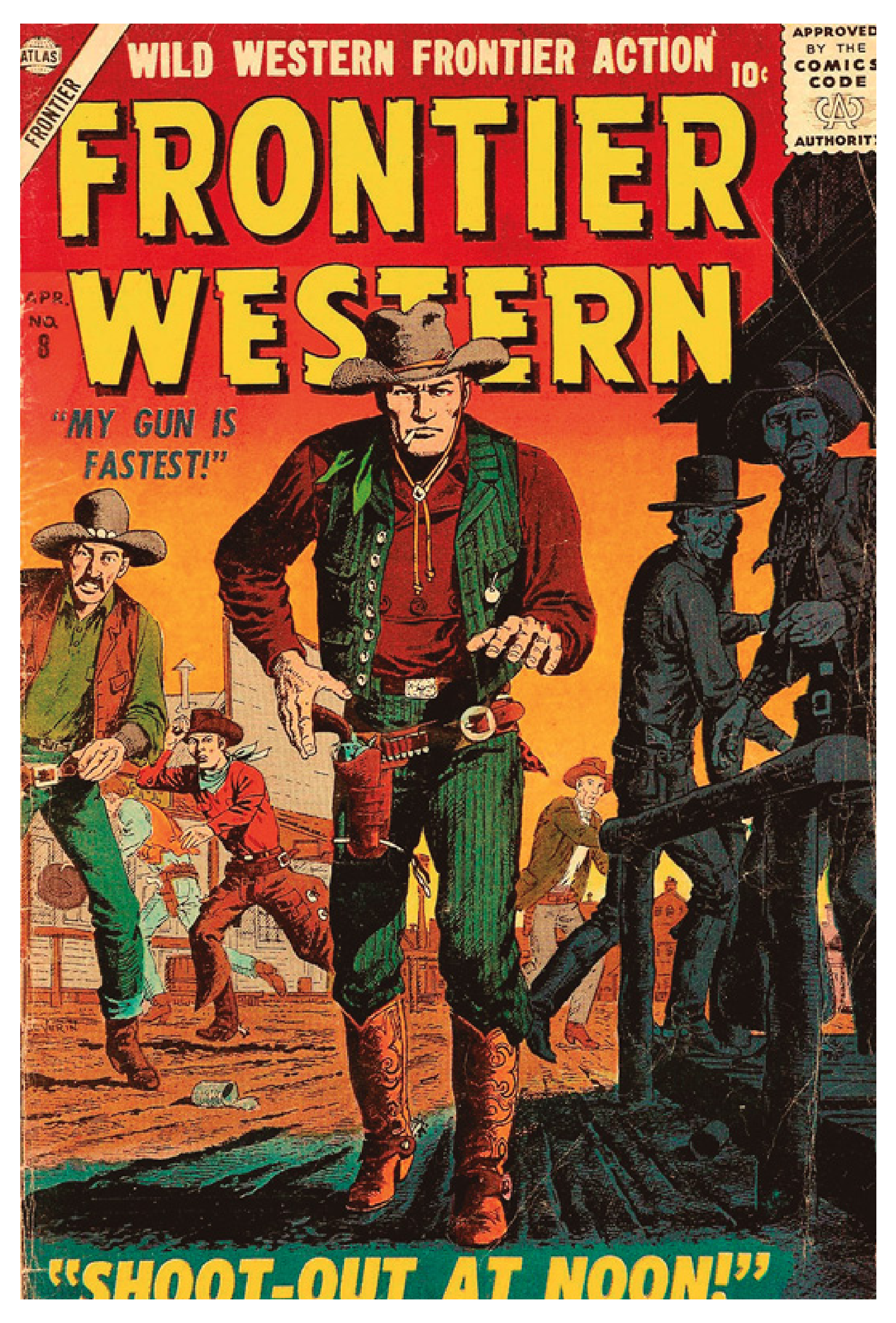
EL CINE Y SU ENTORNO SOCIAL: ¿DE QUÉ NOS HABLAN LOS FILMES?

En principio, hay que decir que cada filme nos habla del discurso social de la época; es importante por lo que dice y transmite, más allá de su valor estético. En este trabajo no tendrá relevancia si los filmes son considerados o no obras de arte de la historia de la cinematografía, por el contrario se le dará importancia al sentido y el significado que tuvieron como parte de la cultura visual del momento. Algunos *westerns* fueron clasificados como

“serie B”, como se les llamaba a películas de bajo presupuesto, dirigidas al gran público exclusivamente para el entretenimiento; no eran historias complejas o profundas sino relatos fáciles de digerir, tampoco obtuvieron premios importantes. Sin embargo, todo el mundo las conocía gracias a que sus protagonistas se volvieron personajes populares que han permanecido vigentes durante generaciones enteras; es el caso de los héroes *cowboy* que aparecieron desde el siglo XIX en historietas y novelas y que fueron trasladados con gran éxito a la pantalla grande. El objetivo, entonces, es recuperar el sentido social de las películas y desentrañar los significados adyacentes que puedan desprenderse de ellas, así como develar indicios que hablen de valores, imaginarios e ideologías prevalecientes en sus tiempos. Una película exhibida en los circuitos industriales del cine estadounidense entraña innumerables implicaciones.



Western Frontier, mayo de 1951, vol. 1, núm. 1, Cowboy Comic P.L. Publishing



Frontier Western, abril de 1956, núm. 8, Atlas Comics

Las seis películas analizadas aquí atraviesan la historia del cine mundial y del cine estadounidense en particular; son, sobre todo, el vehículo para sumergirse en el entorno social de aquellos tiempos. El criterio para la selección de este *corpus* es que los filmes sean producto, creación o consecuencia de las relaciones de interdependencia mencionada por Norbert Elias, así como de los engranajes entre lo individual y lo social en cada contexto. Así, todo filme, estudiado en su especificidad, ofrece indicios

para comprender a la sociedad que lo produjo.

Los indicios a los que me refiero son los detalles, las imágenes y el énfasis de los diferentes elementos que componen el lenguaje cinematográfico desde los cuales se busca explorar los posibles sentidos y significados de las películas. El paradigma indiciario llamó a dicho método el historiador italiano Carlo Ginzburg (1994, 141). Desde tiempos remotos, la intuición, los gestos, las miradas han transmitido emociones o mensajes, y aunque a simple vista pasan inadvertidos dicen mucho de la época, la sociedad y los individuos que los producen y de quienes los reciben, reapropiándoselos y reinterpretándolos. A veces son los datos secundarios y marginales los que proporcionan la clave para acceder a las más elevadas realizaciones del espíritu humano: "Vestigios, es decir, con más precisión, síntomas (en el caso de Freud); indicios (en el caso de Sherlock Holmes); rasgos pictóricos (en el caso de Morelli)" (Ginzburg 1994, 143). Este mismo autor explica que las raíces de esos métodos son muy antiguas; es así que recurre a los primeros cazadores representados en las pinturas rupestres para explicarnos el paradigma indiciario, y a los cuentos de hadas para explicar cómo transmiten un eco tardío y deformado del conocimiento de esos tiempos. Son huellas a las que se les puede seguir la pista y que ayudan a descifrar ciertas señales: "pequeños hechos hablan de grandes cuestiones", recuerda Geertz (1987).

Las películas son fuentes históricas que hablan de situaciones, tendencias, modas; que, aun de forma indirecta y conjetural, desprenden conocimiento y explican una serie de cosas en apariencia obvias, que de tanto serlo, lo obvio es que vayan más allá de lo que se ve a simple vista. Cada grupo social tiene elementos que lo caracterizan y lo constituyen, y éstos varían según los discursos, tiempos y lugares; pero en ellos también hay signos de reconocimiento tanto construidos como impuestos. A partir del esclarecimiento de algunos indicios, las películas permitirán aclarar cuáles aspectos tienen que ver más con la ideología, la conformación de imaginarios colectivos o el poder hegemónico, y cuáles con la mera diversión y el entretenimiento.

La interpretación es la manera de descubrir el entramado y las significaciones a las que se refiere Cliffort Geertz cuando dice que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido: "la cultura es esa urdimbre y el análisis de la cultura ha de ser, por lo

tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones" (Geertz 1987, 21). Para ello es preciso analizar los roles desempeñados por los actores, las imágenes y los demás elementos que son parte del filme, las relaciones internas, los sistemas de valores y la jerarquización dentro de la estructura social y el sistema simbólico que son representados, todos ellos entrecruzados con otro tipo de discursos que unas veces fortalecen lo dicho en pantalla, pero otras lo cuestionan.

> Es en el fluir de la conducta –o, más precisamente, de la acción social– donde las formas culturales encuentran articulación. Las encuentran también, por supuesto, en diversas clases de artefactos y en diversos estados de conciencia; pero éstos cobran su significación del papel que desempeñan (Wittgenstein diría de su "uso") en una estructura operante de vida, y no de las relaciones intrínsecas que puedan guardar entre sí (Geertz 1987, 30).

Las acciones sociales son algo más que ellas mismas, lo mismo que la vida colectiva se construye de sus dimensiones simbólicas: arte, religión, ideología, ciencia, moral, sentido común. De este modo, en la vida social se producen pequeños hechos que dicen mucho del mundo que habitamos, del entramado de relaciones y de la forma en que las personas se unen en su tiempo a través de hábitos sociales, costumbres, etc. En el cine tales situaciones se crean y se recrean a partir del proceso social e histórico en el que se reproducen.

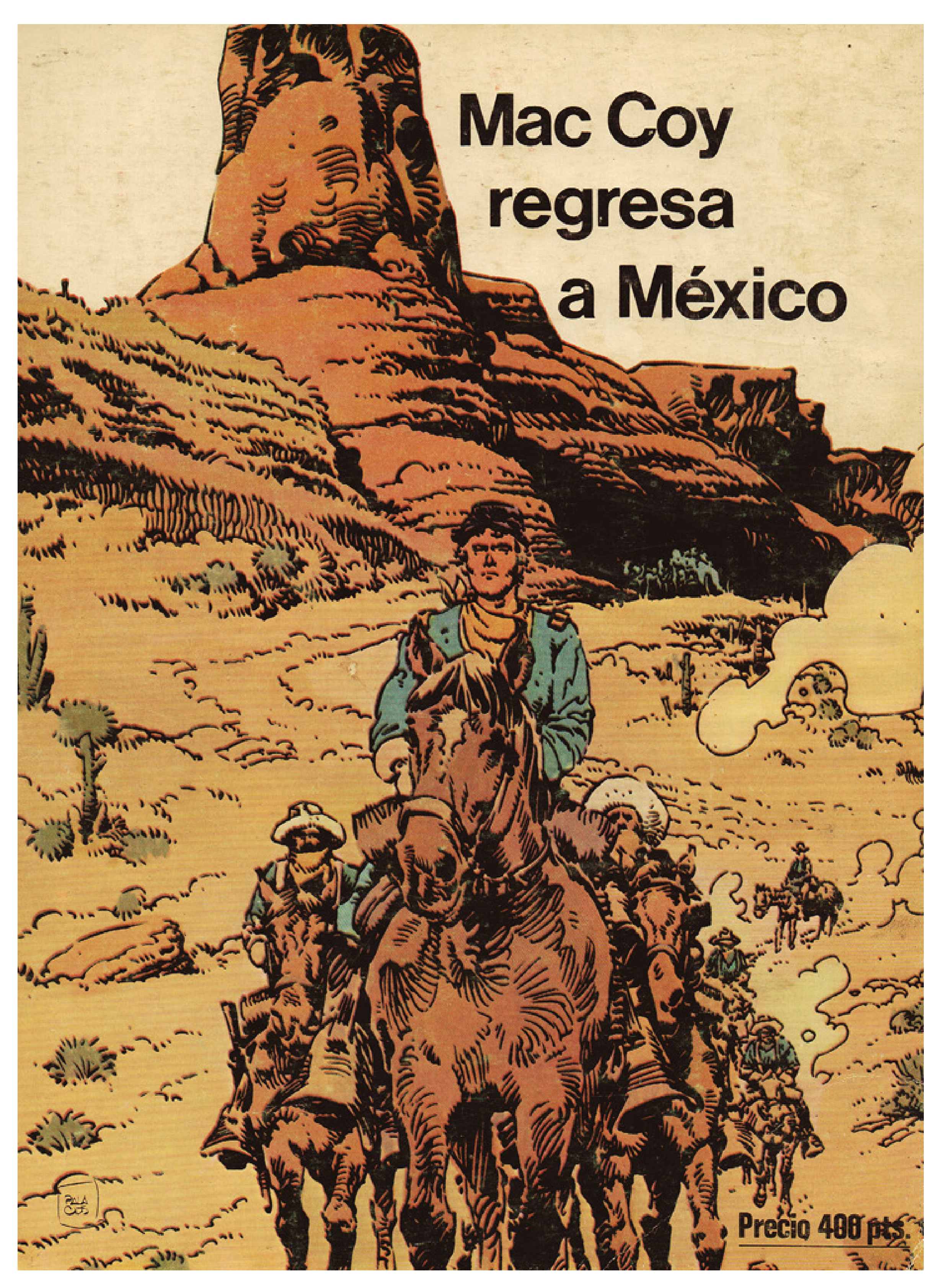
El alma colectiva de una sociedad se constituye a partir de ideologías, culturas, imaginarios sociales, todo lo cual configura formas de ser y patrones de conducta. El tejido social se construye desde un orden simbólico, así como a partir de funciones interdependientes que determinan las relaciones de los hombres. Una conversación entre dos personas, por ejemplo, tiene ideas entrelazadas que avanzan y conforman algo más allá de la idea inicial. De la reconstrucción y apropiación que hace el espectador, así como de los recuerdos afectados por la organización social de la transimisión y de los medios empleados por ella, surgen la memoria colectiva y la creación y la recreación de estereotipos, cuya reproducción es favorecida por el carácter colectivo del cine.

La multiplicidad que posee el individuo –lo que produce y la forma en que se une y se relaciona con el otro– se entreteje por medio de la cultura y sus formas, que hacen las veces de una especie de pegamento flexible que los une y a la vez los distancia. Por ello otro de los tópicos fundamentales

de esta reflexión es el que gira en torno a las transformaciones de la identidad, del comportamiento y de la sensibilidad recreados en las costumbres, en la historia y en el proceso social, mismas que no se mantienen inamovibles, sino que cambian y se reproducen de acuerdo con el tiempo vivido, pero también según el tiempo heredado. Es ahí en donde se generan interacciones e interdependencias, cuya esencia en algunos casos permanece y en otros se transforma.

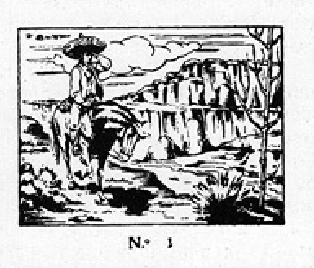


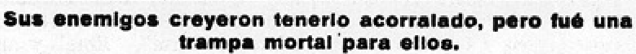
Sunday, revista sobre estudios e investigación de la historieta, Madrid, marzo de 1982, año VI, núm. 12.



Contraportada de la revista *Sunday*.













Media página del Album de cromos dentro del Almanaque 1946.

páginas pero pagándole 500 pts. cuaderno, lo que fué la llave que abrió las puertas de su definitiva formación artística.

F. Batet se matriculó en una excelente academia de dibujo y pintura: Tárrega, y también en la Escuela de Bellas Artes. Durante 6 años estudió muy a fondo el oficio.

El Coyote

Para quien conoció a Germán Plaza, éste era un hombre que poseía un instinto infalible, juzgaba al individuo y se lanzaba a editar.

En 1943 empezó a publicar la serie "Novelas del Oeste" en cuyo núm. 9 apareció **"El Coyote"** (Ver Sunday núm. 5), y en vista del éxito decidió hacer una serie aparte. Para ello reunió a todos los dibujantes que trabajaban para él y les pidió que realizaran algunas ideas para personalizar las portadas y personaje.

Como es sabido fue Batet el que resultó elegido y así, en Septiembre de 1944 aparecía **"La vuelta del Coyote"**, con su consiguiente éxito y consagración definitiva, tanto entre nosotros, como a escala mundial. Y aún más a nivel editorial.

Queriendo saber más sobre esta anécdota en una de mis cartas le pregunté un sinfín de cosas, le expuse una serie de razonamientos con referencia al personaje, de su creación... He aquí lo que me contestó:

"Me preguntas muchas cosas sobre mi estado de ánimo al empezar **"El Coyote"**, *yo creo que la cosa es mucho más simple que esto. Cuando alguien crea algo, dibujo, literatura, pintura; piensa muchas menos cosas de las que después los críticos le atribuyen. Puede que sí, que hay todo esto, pero uno mismo no se da cuenta. Yo creo que sólo son los artistas "cuentistas" los que se envuelven de frases redundantes. De lo contrario ejerces tu profesión (que no la cambiarías por nada del mundo) pones todas tus tripas y en general nunca estás contento de ti mismo.*

Volviendo al "Coyote" lo emprendí con mucho entusiasmo, me gustaba el texto. Y siempre he sido un "fan" de las películas del Oeste. Con el tema, pues, me sentía como el pez en el agua."

– Y es cierto, valga por todos, al menos por todos los que conozco que no son pocos. Nunca se sienten satisfechos, y en general siempre ponen todo su entusiasmo. En cuanto a los críticos...

Con su colaboración a lo grande en "Gerpla", sus estudios en Tárrega y Bellas Artes y su práctica diaria, Batet alcanza en este período su madurez artística convirtiéndose en un virtuoso que domina casi toda la técnica del dibujo, sea en ilustración, empleando tanto el claroscuro, como la mediatinta obtenida con diferentes técnicas, la trama, la profundidad de imagen, el juego de las luces, sombras, las figuras adquieren una profundidad especial relevante mientras los rostros adquieren una fuerza expresiva inigualable, con esas miradas de reojo, de inteligencia entre sí, asombro, terror, esto dá a sus ilustraciones un estilo personalísimo e inconfundible.

Para la revista **"El Coyote"** empleó un método más rápido, tal vez en algunos momentos, pero gozó de la misma calidad artística, y supo, hábilmente romper la cuadratura de la viñeta y darle un sentido de la continuidad admirable.

Además de esto hubo otros trabajos para **"Mac Larry"**, **"El Corsario Azul"**, **"Novelas del Oeste"**, **"Novelas del**

“El Coyote acorralado”. La influencia del *western* cruzó la frontera y se adaptó a contextos e historias locales.

Historia y cine: De Europa a América Latina. El caso de México

A continuación hablaré con más amplitud del trabajo de Ferro y De los Reyes –sobre todo de los paralelismos, cruces y encuentros entre ambos historiadores– con el fin de dar más pistas sobre el hilo conductor de la presente investigación.

Marc Ferro (París, Francia, 1924) fue un historiador surgido de las instituciones académicas francesas, notable por visibilizar en Europa la discusión sobre la importancia de la relación entre cine e historia. Fue discípulo de Fernand Braudel y director de Estudios en la Escuela de Altos Estudios de París, así como codirector de la revista *Annales*, fundada en 1929 por Lucien Febvre y Marc Bloch, padres de la corriente historiográfica francesa del mismo nombre: Escuela de los *Annales*. Esta corriente dio un giro a los métodos de investigación emanados del positivismo de las primeras décadas del siglo xx, al introducir la sociología y la antropología a la investigación histórica, incorporando también nuevas fuentes para la historia que el positivismo tradicional no consideraba. El proceso de renovación de la Escuela de los *Annales* ha sido continuo y, desde las décadas que siguieron a su nacimiento hasta la fecha, se han introducido estudios sobre subjetividades, vida cotidiana, mentalidades, por lo que era de esperar que tarde o temprano el cine fuera abordado como algo más que un espectáculo.

En los años setenta dicha labor fue realizada por Ferro, quien logró que los estudios de cine fueran considerados en las universidades objeto de estudio y producto cultural. De hecho, fue considerado uno de los principales exponentes de la llamada historia de las mentalidades y su libro *Cine e historia* es uno de los textos pioneros del tema. La profundización en el estudio de las actitudes mentales, la visión colectiva de las cosas, los universos culturales, sentimientos y creencias de una sociedad o de una época determinada fue parte de esa perspectiva. En tal contexto, el cine cobró dimensiones distintas; el autor abundó en las críticas a su naturaleza como documento histórico y señaló la riqueza del fenómeno fílmico: “Un film es un testimonio documental o de ficción; la realidad cuya imagen

ofrece el cine resulta terriblemente auténtica" (Ferro 1995, 38). Sus primeras observaciones se centraron en los noticiarios de la Gran Guerra: las imágenes transmitían cosas diferentes a los libros; las caras, expresiones y gestos tanto de los combatientes como los civiles ofrecían un retrato distinto del conflicto bélico (Ferro 2009).

Las cuatro pautas para la investigación de cine propuestas por el historiador francés que se tomarán en consideración en este trabajo son las siguientes:

1. Como *agente de la historia*, que tiene que ver con el significado de las películas en su tiempo. El cine –afirma el autor– también puede motivar una toma de conciencia e incluso, "crear el acontecimiento" (Ferro 1995, 17). Los cineastas pueden estar al servicio de una causa, consciente o inconscientemente, unas veces con éxito y otras no, e influir en ella. Al respecto podemos decir que la innovación tecnológica ha permitido que los espectadores también participen en la creación de imágenes, por lo que ya no sólo se ven reflejados en ellas, sino que tienen la posibilidad de revelar aspectos sociales del mundo en que viven desde su propia mirada, de manera cada vez más habitual.
2. De acuerdo con la eficacia y operatividad del cine, según la forma en que es expresado a través del lenguaje cinematográfico.
3. En función de las implicaciones sociales y del significado político y cultural que puedan tener las películas: "Eisenstein ya había observado que todas las sociedades acogen las imágenes en función de su propia cultura. La alegoría del matadero en *La huelga* funcionaba a la perfección en las ciudades, mientras que no ocurría lo mismo en los pueblos, donde dejaba indiferentes a los campesinos, acostumbrados a esas sangrientas actividades" (Ferro 1995, 25).
4. A través de lectura histórica del filme, y de la lectura fílmica de la historia, lo que tiene que ver con la forma de leer e interpretar el pasado y de analizar los filmes. Sabemos que en cada película hay intereses, intenciones e incluso "*lapsus* inconscientes".

Mientras en Europa el libro de Ferro, *Cine e historia* fue publicado en

1976,[9] en México ya había aparecido, en 1972, un importante trabajo que abriría paso a los estudios sobre la historia del cine en el país: *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, del historiador Aurelio de los Reyes, editado en la colección Lecturas Mexicanas del Fondo de Cultura Económica. A diferencia del trabajo de Ferro, que parte de las propias películas, este otro libro reconstruye los cambios en la sociedad mexicana desde la prensa cinematográfica. Muchas de las cintas de esos años ya habían desaparecido, no así la hemerografía sobre ellas ni las historias ocurridas a su alrededor.

Aurelio de los Reyes (Aguascalientes, México, 1942) es historiador del arte en la Universidad Nacional Autónoma de México, donde es investigador emérito. Su trabajo sobre la historia del cine ha sido reconocido dentro y fuera del país; la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, en Hollywood, distinguió en 2006 su aportación a la historia del cine mexicano, y en 2013 recibió en Italia el premio Jean Mitry por su aportación al cine mudo.[10] No menos importante es el Ariel que recibió de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas en 1992 por su cortometraje documental *Y el cine llegó*.

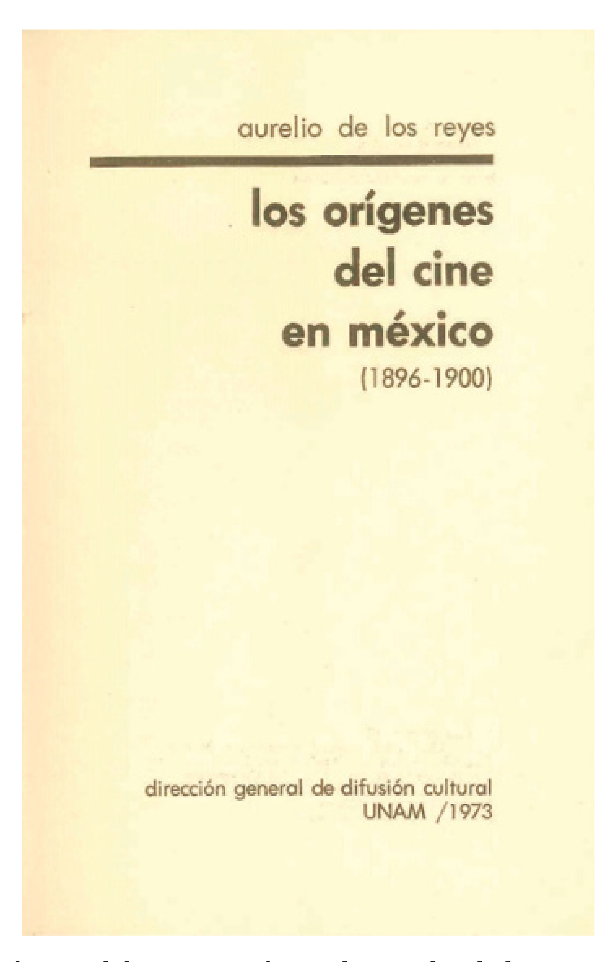
La relevancia de *Los orígenes del cine en México*, y de la obra de De los Reyes en general, se debe a que, además de recuperar la historia del cine mudo en México, revela aspectos hoy ya desconocidos de la vida cotidiana de entonces. Se trata de un trabajo confeccionado principalmente por fuentes hemerográficas que permite la comprensión de toda una época, a través de la respuesta de los pobladores y de las autoridades civiles y eclesiásticas a las proyecciones; recupera la cartelera cinematográfica, las exhibiciones –incluidas sus condiciones– y el gusto del público desde fines del siglo XIX hasta las primeras décadas del XX. Sobre todo, la obra de De los Reyes permitió profundizar en la vida social en torno al cine e influida por el cine mismo.

> Para dar credibilidad a las historias, los cineastas mueven a sus personajes, y para hacerlo parten de la recreación, de la copia, de la caricatura de las actividades cotidianas de los animales, incluido el ser humano. En los pequeños detalles de esas recreaciones se encuentra la atadura del cine con la vida cotidiana; ahí reside la credibilidad de la imagen; los directores, como los novelistas en su momento, con un agudo sentido de la observación, la plasman en sus obras, y si la novela la documentó en el siglo XIX, el cine lo hizo en el XX, enriquecedoramente, por lo que, tal vez, novelas y películas sean los mejores documentos para historiar la vida cotidiana de ambas centurias. La novela por el método y la pretensión científica, que coinciden con el método

y el propósito de la historiografía del siglo XIX, y el cine por el hecho de nacer asociado al mundo figurativo (De los Reyes 2006).

De los Reyes también dio a conocer la labor de precursores de la cinematografía en México, como Salvador Toscano o los hermanos Alva, camarógrafos a quienes debemos imágenes y secuencias de acontecimientos fundamentales para nuestra historia. A través de su investigación se pudo seguir la huella de las compañías cinematográficas extranjeras por todo el territorio nacional, trayecto que, a su vez, nos llevó tras la pista de los camarógrafos que llegaron a México desde Europa; es el caso de Gabriel Veyre, emisario de los hermanos Lumière, o de los enviados por el propio Edison que filmaron en Durango y Zacatecas en 1898 (De los Reyes 2013).





Primera edición de *Los orígenes del cine en México,* de Aurelio de los Reyes (México: UNAM, 1973).

La historia mundial de la cinematografía y los estudios sobre la misma demuestran que en más de una ocasión los cineastas y los académicos se han rebelado contra las formas tradicionales de monopolizar la cultura, buscando nuevas maneras de creación y de apreciación. Un ejemplo histórico es cómo, durante la crisis socioeconómica que siguió a la Segunda Guerra Mundial, la cinematografía se preocupó por mostrar una sociedad introspectiva; fue el caso del Neorrealismo italiano, cuyos representantes, cansados del *star system*, de la falsedad de los estudios y de la retórica de la era fascista, buscaron centrarse en la realidad contemporánea de la gente común (Parkinson 1998, 150).

En otras regiones, como América Latina, las limitaciones técnicas de los años setenta se transformarían en soluciones expresivas que darían identidad y elementos de pertenencia al cine naciente; un cine *imperfecto* lo llamaron:

> El cine imperfecto halla un nuevo destinatario en los que luchan. Por lo que encuentra su temática en los problemas de éstos. La lucidez para el cine imperfecto está en aquellos que piensan y sienten que viven en un mundo que pueden cambiar y que, pese a los problemas y las dificultades, están convencidos que lo pueden cambiar revolucionariamente (García Espinosa 1995, 27).

El conocimiento se construye de manera colectiva y, en ciertos momentos históricos, las preocupaciones son semejantes en distintas partes del mundo, si bien en cada lugar las herramientas, métodos y perspectivas pueden variar según las condiciones. En este trabajo se pretende utilizar estas diferentes dimensiones del conocimiento para aclarar un fenómeno que parece lejano, pero que en realidad ha formado parte de la construcción del imaginario y de las representaciones que aún hoy reconocemos y nos permean: la mirada de la frontera mexicana en el western del periodo clásico de Hollywood.

Si bien Ferro proporcionó algunas bases del análisis en la relación cine-historia, es necesario tener en cuenta que en este trabajo hablamos de “representaciones de la realidad”, las cuales están mediadas por una serie de elementos que forman parte tanto del cine como del lenguaje, de la significación y del sentido que aquél posee. La forma en que se estructuran y expresan los hechos narrados y, por lo tanto, el contenido, está condicionada por el modo de comunicarlo y las condiciones históricas en que surgió.

Sin embargo, no se puede olvidar que, como lo señala De los Reyes, en sus orígenes, a fines del siglo XIX –cuando se decía que “el cine no podía mentir” por llegar como un aparato científico–, su influencia positivista fue inevitable. Por ello también, fue casi natural su utilización en la creación y reproducción de estereotipos o valores.

Así, es posible afirmar la valía del *western* como fuente de investigación, capaz de influir en la configuración de identidades colectivas que quizá de forma indirecta han intervenido en ciertas conductas; ello permite poner atención en ciertos problemas de la historia común –y no común– de ambos países, así como en el desigual tratamiento que en la pantalla se da a los pueblos no blancos.

Escuela de Frankfurt

Walter Benjamin

En su texto de 1936, *La obra de arte en la época de reproductibilidad*

técnica, Walter Benjamin plantea su preocupación por el cine desde una perspectiva marxista. Reflexiona sobre la producción del arte en su relación directa con los problemas técnicos y con la sociedad que rodea a la obra artística; convencido de la dimensión discursiva del medio y de su importancia política, sostiene que "minimizar el carácter combativo de la obra de arte sería un error". Como militante político, él vivió de cerca los movimientos totalitarios de Europa y lo hizo, de hecho, desde su propia crisis personal en un momento en que la historia mundial se definía en Europa.

Filósofo marxista, ferviente defensor del comunismo, ha sido definido así por Bolívar Echeverría: "El suyo no era el comunismo del 'compañero de ruta', del intelectual que simpatiza con el destino del proletariado explotado o que intenta incluso entrar en empatía con él, sino el comunismo del autor-productor judío, proletarizado él mismo, e incluso lumpen proletarizado, en la Alemania del indetenible ascenso del nazismo" (Echeverría 2003, 17).

Ligado a la Escuela de Frankfurt desde la década de 1920, Benjamin cuestionó el vínculo entre los ámbitos económicos e históricos, psicológicos y culturales desde una visión global. Las investigaciones sociales de esa corriente filosófica tuvieron como eje central el estudio de la sociedad como un todo, comprendiéndola a través de los mecanismos de la sociedad industrial en gestación. Resulta necesario recordar que se trata del periodo de entreguerras y que temas como el nazismo, el fascismo, la tecnología, el psicoanálisis y las industrias culturales, entre otros, entrecruzaron cada una de sus consideraciones.

Los críticos emanados de la Escuela de Frankfurt consideraron las películas comerciales como mercancías producidas en masa mediante técnicas de montaje industrial. Sin embargo, el problema real para estos pensadores iba más allá, pues estaba implícita también una esclavitud ideológica; en esos términos, el cine era capaz de programar valores y legitimar comportamientos y actitudes: "las masas objeto de engaño están cautivadas hoy día por el mito del éxito, más aún que quienes han obtenido el éxito. De manera inquebrantable, insisten en esa ideología que las esclaviza" (Stam 2001, 90). La esencia democratizadora del cine hizo a un lado la complejidad de las artes y las acercó al hombre común, aun si se perdió –dice Barthes– "la interioridad, la intimidad, la soledad" (1986,

286). En este punto se centra la crítica de la Escuela de Frankfurt: la necesidad de estar en una colectividad, de ser gregario, homogéneo, dará como resultado el surgimiento del hombre-masa.

Benjamin reflexionó sobre el arte y el compromiso revolucionario de los artistas, por lo que no podía pasar por alto al cine, cuya importancia era cada vez mayor. Su carácter masivo y la velocidad con que las imágenes se presentaban ante el ojo humano suscitaron cuestionamientos importantes. La reproductibilidad técnica del cine hizo que la obra se independizara de su autor, con lo que tambien cambió el significado de las imágenes. El "aquí y ahora" de la creación perdió relevancia para privilegiar la actualidad de lo producido: "Dentro de grandes espacios de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial. Dichos modos y maneras en que esa percepción se organiza, el medio en el que acontecen, están condicionados no sólo natural, sino también históricamente" (Benjamin 1936, 5).

El filósofo percibió una metamorfosis en el arte del siglo XX: el "aura" –esa manifestación irrepetible del arte– era profanado, es decir, se desmoronaba poco a poco en la cultura de masas debido a su eterna aspiración de acercar las cosas, reproducirlas, y a la inmanente necesidad de superar la singularidad que poseía. Así, el acercamiento del producto artístico a la realidad se vuelve un proceso ilimitado. En aquel momento las imágenes fílmicas aún no habían adquirido la importancia intelectual que tienen ahora, en especial las reproducidas por medios masivos. Durante los primeros años, el cine fue considerado como un espectáculo para las clases populares o un medio propagandístico, en absoluto un referente de alta cultura.

Otro cuestionamiento suyo que nos acercó a los nuevos dilemas del arte fue el referente al trabajo de los actores del cine y su diferencia con los del teatro. Con ese ejemplo expuso el recelo que le causó el cine y su imperante necesidad de entenderlo: mientras el actor de teatro se enfrentaba de forma directa al público y buscaba la manera de adaptarse a él, el actor de cine tenía ante sí un mecanismo, es decir, una serie de aparatos que ocupaban el lugar del público. De ahí la afirmación de Rudolf Arnheim en el sentido de que, en el cine, "se trata al actor como a un accesorio escogido característicamente […] al cual se coloca en un lugar adecuado" (citado en Benjamin 1936, 12).

Mientras que el actor de teatro conservaba su personalidad, en el cine, el *star system* se encargaba de crearle una personalidad y una vida acorde a la moda de la época y a las expectativas de la sociedad. Benjamin vio en el culto de las *estrellas* del cine hollywoodense la amenaza de una pseudorrestauración del aura y la llamó el *mal futuro:*

> En la antípoda de las masas proletarias soñadas por Benjamin, lo que ellos encuentran es una masa amorfa de seres sometidos a un Estado autoritario, manipulada al antojo de los *managers* de un monstruoso sistema generador de gustos y opiniones cuya meta obsesiva es la reproducción, en infinidad de versiones de todo tipo, de un solo mensaje apologético que canta la omnipotencia del capital y alaba las mieles de la sumisión (Echeverría, 2003, 12).

La opción contraria fue recurrir al carácter revolucionario del cine y a sus posibilidades críticas, sin por ello dejar de censurar el uso social que se le daba a la propaganda. En el cine soviético o en el neorrealismo italiano, por ejemplo, muchos de los actores fueron gente común que desempeñó su propio papel; la aspiración del hombre de ser reproducido se presentó de forma diferente que en el cine de Hollywood, lo que Benjamin advirtió y reprobó.

Bajo esta lógica, tanto el actor como el espectador se compenetran; todo depende de la relación que se logre y del discurso transmitido, así como de la intención y la manera de hacerlo. Sin embargo, "cuanto más disminuye la importancia social de un arte, tanto más se disocian en el público la actitud crítica y la fruitiva" (Benjamin 1936, 17), lo que sucede cuando el gran público deja de ser admirador del arte para convertirse en parte y producto del mercado. Entonces pasa de ser un "*arte aurático*, en el que predomina *el valor para el culto*, a convertirse en un arte plenamente profano, en el que predomina, en cambio, *un valor para la exhibición o para la experiencia*" (Echeverría, 2003, 5).

En estos términos, puede decirse que el filósofo no sólo profundizó en el aspecto social del cine, sino también percibió la importancia del lenguaje cinematográfico y su evolución. Recordemos que las autoridades alemanas crearon la Universum Film AG (UFA) desde 1917 como una alternativa a la industria estadounidense, por lo que resulta obvio que Benjamin estuviera familiarizado con la cultura cinematográfica alemana. Por ello, tampoco es extraño que considere el lenguaje del cine al referirse a la manera en que la cámara –mediante tomas y movimientos– nos acerca a aspectos que sólo el inconsciente podía percibir: "Con el primer plano se ensanchó el espacio y

bajo el retardador se alargó el movimiento. En una ampliación no sólo se trató de aclarar lo que de otra manera no se veía claro, sino que aparecieron formaciones estructurales del todo nuevas" (Benjamin 1936, 18).

Walter Benjamin hizo una fuerte crítica a las industrias culturales porque hacían que la obra de arte perdiera el *aura*; sin embargo, también es cierto que advirtió algo positivo: al dejar de ser único, el arte se hizo accesible, "de forma múltiple, más allá de las fronteras del espacio y del tiempo" (1936). Fue así que el cine se convirtió en algo más que un objeto ideológico: en un arte social y colectivo. La reproductibilidad destruyó el *aura*, pero al final este luminoso valor de culto de la obra de arte dejó de ser sólo nostalgia ilusoria; la importancia se centró por fin en el diálogo entre la obra y el espectador (Stam 2001, 87).

Desde ese punto de vista, las sociedades no son necesariamente esclavizadas o manipuladas en términos homogéneos; más bien, las cinematografías nacionales dependen de su propio contexto. En el caso del cine soviético, se habla de las nuevas sociedades: del héroe colectivo mediante el cual se promueve una vía de reflexión. El cine de propaganda toma entonces otros matices; ejemplo de ello es *El hombre de la cámara* (1929), filme de Dziga Vertov,[11] cuya protagonista es la gran ciudad, que se levanta y se construye a partir de las acciones de cada uno de los hombres y mujeres que trabajan, corren, nadan, etc. Otro caso es la trilogía de Serguei Eisenstein, integrada por *La huelga* (1924), *Octubre* (1927) y el *Acorazado Potemkin* (1925);[12] en esta última, los represores no tienen cara, son botas y fusiles, mientras que las víctimas son las mujeres y los niños que se rebelan contra la represión.

A partir de esos filmes hubo notables avances en la experimentación técnica. A Eisenstein se le deben importantes aportaciones a la teoría del montaje luego utilizadas en todo el mundo. Lo mismo ocurrió con Vertov, cuyo filme es un muestrario de experimentaciones y avances en torno al lenguaje cinematográfico. Ambos directores fueron críticos en sus obras, las cuales se inscriben en el periodo del cine soviético, cuya Escuela Estatal de Cine de Moscú fue fundada en 1920. Desde entonces se buscó la forma de reconciliar la creatividad de los autores, la eficacia política y la popularidad de las masas.



Chelovek s kino-apparatom (El hombre de la cámara). Dir. Dziga Vertov VUFKU: 1929



Bronenosets Potemkin (El acorazado Potemkin). Dir. Serguei M. Eisenstein. Goskino, Mosfilm: 1925. Archivo de la Cineteca Nacional.

Theodor Adorno

Nació en Frankfurt del Main, Alemania, en 1903, y murió en 1969. Músico, filósofo, sociólogo y ensayista literario, es conocido, entre otras

cosas, por su extensa labor intelectual, crítica de los sistemas totalitarios de la Europa en la que le tocó vivir y por su férrea defensa del individuo. Destacan sus tesis sobre las industrias culturales, surgidas en pleno auge de las tendencias propagandísticas y de mercado, las cuales, desde el punto de vista de la Escuela de Frankfurt –de la que él mismo fue cofundador–, convertían a la cultura y el arte en mercancía.

Es importante retomar a grandes rasgos la postura de Adorno respecto a las industrias culturales por dos motivos: primero, la importancia que cobraron dichas tesis, escritas con Horkheimer en un tiempo en que la propia industria se constituía como tal; segundo, porque dicho trabajo se nutrió de la discusión del momento con teóricos como el propio Benjamin, con quien Adorno, por cierto, difirió.

Adorno rechazó de forma terminante la uniformización y la homogeneización vislumbradas desde las industrias culturales por considerarlas cómplices de una lógica de dominación y estandarización. Su rechazo a la cultura de masas era absoluto. En ello iba de por medio el empobrecimiento del espíritu que sucesos como lo ocurrido Auschwitz habían hecho patentes. ¿Cómo pensar la poesía y el arte después de semejante barbarie? Para Adorno y Horkheimer, se trataba de una crisis civilizatoria, por lo que urgían a reflexionar sobre ello bajo el riesgo de estar firmando la propia condena en caso contrario: "El análisis de la cultura de masas tiene la obligación de mostrar la interacción de ambos elementos: los potenciales estéticos del arte de masas en una sociedad libre y su carácter ideológico en la sociedad actual" (Adorno y Horkheimer 2013, 100).

Luis Ignacio García, filósofo de la Universidad Nacional de Córdoba, en sus "Notas marginales sobre Adorno y la industria cultural" (Adorno y Horkheimer 2013, 111), nos recuerda un reclamo terminante de este autor: "la escisión entre el arte ligero y el arte serio" era lo que sostendría la distinción de clase y un sistema que despreciaba a las masas; de la misma forma se ponía en crisis la cultura en aras de intereses puramente capitalistas cuya intención era crear consumidores.

> La crisis de la cultura, la emergencia de la industria cultural, no se debe al "retraso" de las masas ignaras que amenazan *desde abajo* la estabilidad de la civilización. El problema surge de la integración *desde arriba*, desde las cimas concentradas del capitalismo monopólico […] "La industria cultural es la integración intencionada de sus consumidores desde arriba" (Adorno y

Horkheimer 2013, 105).

La unión de estas dos esferas resultaba perjudicial en ambos sentidos, dice Adorno, porque así como la primera perdía su seriedad, la segunda esfera, la *baja*, sería domesticada al diluir el sentido contestatario e independiente que podía tener. Ello nos habla de lo que para Adorno son contradicciones irreconciliables, tanto como lo son las tensiones del sistema capitalista. Algunas críticas al trabajo de estos teóricos de Frankfurt señalan que no diseñaron alianzas entre ambas esferas, sino que se centraron en extrapolar las tensiones y llevarlas al extremo.

Desde otro punto de vista, el objetivo de una industria más astuta –sugiere Luis Ignacio García– sería promover una conciliación (cultural) de clases que integre lo "serio" y lo "popular": se trata de diseñar alianzas estratégicas entre momentos no estandarizados de la cultura "elevada" y "popular", no para buscar términos medios, sino, por el contrario, para radicalizar las tensiones y hacer explotar la mercancía cultural desde sus extremos" (Adorno y Horkheimer 2013, 111-112).

Cabe recordar que cuando el texto fue publicado, hacia la mitad del siglo xx, ya habían sucedido dos guerras mundiales; la primera de ellas para cuando fue escrito, por lo que para Adorno el único camino posible estaba en un individuo autónomo y libre que hiciera frente a las mayorías. La reproductibilidad técnica a la que se refirió Benjamin condenaba al arte al simple entretenimiento al atar a los individuos a la industria de la cultura y a la razón instrumental (Juanes 2010, 38). El "sujeto revolucionario colectivo" terminaría por alienarse, sentenció Adorno.

Adorno sostuvo una nutrida correspondencia con Benjamin en la que incluso señaló su falta de reflexión sobre la técnica: "subestima usted la tecnicidad del Arte autónomo, y sobreestima la del dependiente; esa sería quizá mi objeción principal […] el centro de la obra de arte autónomo no está en la parte mítica […] El arte autónomo afirma el estado de la libertad, de lo conscientemente fabricable, de lo hacedero […] Sin duda, la música de Schönberg no es aurática".[13] Para Adorno, además de que la obra de arte autónomo difiere por completo de la técnica industrial, su obligación es desmontar la alianza entre "la técnica y la metafísica del dominio". La lógica del capitalismo, una vez que se adueña del tiempo productivo, lo hace también del tiempo libre al crear productos estandarizados concebidos para enajenar a las mayorías.

> Las masas tienen lo que quieren y reclaman obstinadamente la ideología mediante la cual se les esclaviza. Ni más ni menos. Se enajena a las mayorías buscando anular la tentación de pensar por cuenta propia: Toda conexión lógica que requiera esfuerzo intelectual es cuidadosamente evitada […] Se combate así al enemigo ya derrotado, el sujeto pensante (Juanes 2010, 36-42).

Desde esa perspectiva, la cultura tiene por objeto sugestionar y encaminar gustos, deseos y "satisfactores banales" con las industrias culturales como el mecanismo para "homogeneizar" conciencias y estandarizar valores sociales, diluyendo las posibilidades creativas y reflexivas de la vida social.

Siegfried Kracauer

Con el texto *De Caligari a Hitler*, publicado en 1947, Siegfried Kracauer profundizó en un ámbito en el que Benjamin, desde la Escuela de Frankfurt, ya había configurado. Al hacer lo que denominó "una historia psicológica del cine alemán", señaló los rasgos que explican las condiciones en las que se encontraba la sociedad alemana y que facilitaron el ascenso del nazismo y, por lo tanto, de Hitler; el filósofo desentraña las tendencias que influyeron y que caracterizaron la conducta social de ese tiempo. El cine de ficción resultó una proyección de lo ocurrido, de los problemas que se vivían y, al mismo tiempo, de la manera de evadirlos; pero también era un reflejo que resignificaría dichos conflictos de acuerdo con la subjetividad, la forma de interiorizarlos y, por lo tanto, de representarlos. Ello se logró con la ayuda, desde luego, del novedoso uso de la cámara y de la iluminación, instrumentos que sirvieron para introducirse a sitios recónditos e insospechados del alma alemana y de la vida contemporánea que se tornaron visibles en su totalidad.

Kracauer se refirió a la importancia de las películas para conocer la mentalidad de la nación alemana por varias razones: en primer lugar, el carácter colectivo de una obra de este tipo y su relación con la industria que la generó; cualquier unidad de producción cinematográfica podía corporizar una mezcla de intereses y tendencias heterogéneas; así, es lógico –decía– que el trabajo de equipo tienda a excluir el manejo arbitrario del material suprimiendo las peculiaridades individuales a favor de características comunes a todo equipo" (Kracauer 1985, 13). En términos más directos, "lo que las películas reflejan son tendencias psicológicas, los estratos profundos de la mentalidad colectiva que –más o menos– corren por debajo de la dimensión consciente" (Kracauer 1985, 14).

Otra razón era el hecho de que las películas estuviesen dirigidas a lo que llamó “una multitud anónima” que reflejaba las necesidades y los deseos de las masas, en donde el director también estaba inmerso. De no ser así, la produción cinematográfica sólo podría comprenderse por intenciones propagandísticas y en ciertos casos de manipulación, situación ejemplicada por el cine hollywoodense, presentado a un público pasivo y dócil.

Antes de 1920, el cine alemán no era conocido internacionalmente; sin embargo, esto cambió durante un boicot ocasionado por las tensiones políticas de la guerra: el mundo quedó maravillado al ver por primera vez *El gabinete del Dr. Caligari* (1919)[14] y con lo que se conocería más adelante como expresionismo alemán, del cual se dijo “que tenía el olor de la carne podrida y el gusto de cenizas en la boca” (Kracauer 1985, 11).

El carácter “macabro, siniestro y mórbido” atribuido a este cine marcó un estilo distintivo con decorados, iluminación y juegos de sombras que servían para transmitir al espectador no sólo el arte cinematográfico, sino el estado de ánimo del pueblo, sus miedos y emociones: “la dinámica invisible de las relaciones humanas es más o menos reveladora de la vida interior de la nación de que provienen las películas”, decía Kracauer (1985, 11). El aporte del autor al estudio de las mentalidades es invaluable, pues sentó un notable precedente en el desarrollo de los estudios relacionados con el cine y la historia, así como en la valoración del cine como documento social.



“La película más estrambótica”. *Das Cabinet des Dr. Caligari (El gabinete del doctor Caligari).* Dir. Robert Wiene. Berlín, Decla Film-Gesellschaft: 1919. Archivo de la Cineteca Nacional.



Cartelera cinematográfica, *Excélsior*, 8 de diciembre de 1921.

El filósofo reflexionó desde Alemania sobre las tendencias psicológicas profundas y la locura institucionalizada de la vida alemana. La razón por la que consideró que las películas reflejan la psique nacional fue precisamente su esencia colectiva, no individual. Movilizan a la sociedad a través de lo inconsciente y de los deseos impronunciables, no necesariamente de discursos directos y explícitos. Desde su punto de vista, el cine de Weimar “anunció la caligaresca demencia nazi” (Stam 2001, 98).

Además de reconocer el poder de los medios durante la Alemania de Hitler, los valoró por su capacidad para registrar la cotidianidad, la mentalidad y la sensibilidad de la época. Otros filósofos de los años treinta y de décadas posteriores han coincidido en que a través de las pantallas se revelan mundos y paisajes, pero también el ritmo de las masas, así como sus fantasías y deseos.

> Para poder explicar la atracción del público por un texto o un medio debemos buscar no sólo el “efecto ideológico” que manipula a la gente en complicidad con las relaciones sociales existentes, sino también el núcleo de fantasía utópica que se encuentra más allá de estas relaciones, en virtud del cual el medio se constituye como realización proyectada de lo que se desea y está ausente del *statu quo* (Stam 2001, 353).

Como medio de comunicación y como arte de masas, el cine representa dos caras de una misma moneda. En el primer caso, adquirió su condición de mercancía dentro de la industria cultural cuando traspasó fronteras al

producir y difundir artículos que crearon en la naciente sociedad necesidades que tendían a la homogeneización a partir de las modas y los estilos de vida con las que era seducida por el capitalismo. En el segundo caso, Hollywood fue fundamental; la pasividad es una construcción social que promueve un individuo acrítico y el cine clásico, mediante el proceso que lo llevó a legitimarse como tal, adoptó una serie de características y convenciones entre los que la narrativa jugó un papel clave: "la información es presentada como necesaria, y parece dar cuenta de todas las posibilidades de interpretación de una realidad expuesta ante los espectadores sin ninguna clase de mediación" (Yoel 2004, 198). Lo clásico es un concepto que –afirma Gadamer– ha dominado el pensamiento pedagógico desde los tiempos del clasicismo alemán desde una perspectiva normativa e histórica. Por sí mismo, va más allá de esta última: "es clásico lo que se mantiene frente a la crítica histórica porque su dominio histórico, el poder vinculante de su validez transmitida y conservada, va por delante de toda reflexión histórica y se mantiene en medio de ésta" (Gadamer 2011). Ello implica una advertencia aún mayor en el caso del western, que tiene tan establecida y asentada en la cultura popular su categoría de clásico.

Como medio de comunicación, el cine se inserta en un sistema de signos situados en múltiples entornos –ideológicos, socioeconómicos, culturales, religiosos–, cada uno de los cuales lo percibe en diferentes niveles, desde su especificidad (Stam 2001, 354). Asimismo, en cada película se identifican distintos tipos de públicos dependiendo de su rol social, historia de vida y contexto cultural. Todo el que asiste a una proyección fílmica reconoce y se reconoce de forma distinta; las operaciones psíquicas son individuales pero se configuran desde lo colectivo y se comparten en el imaginario social.

ESTRUCTURALISMO FRANCÉS: DEL ANÁLISIS CINEMATOGRÁFICO A LA INTERTEXTUALIDAD

En los años sesenta se transitó de la teoría cinematográfica clásica a la semiología del cine; la discusión teórica trascendió hasta permear las instituciones culturales y la infraestructura. En el caso de Francia, se dieron acontecimientos como los siguientes:

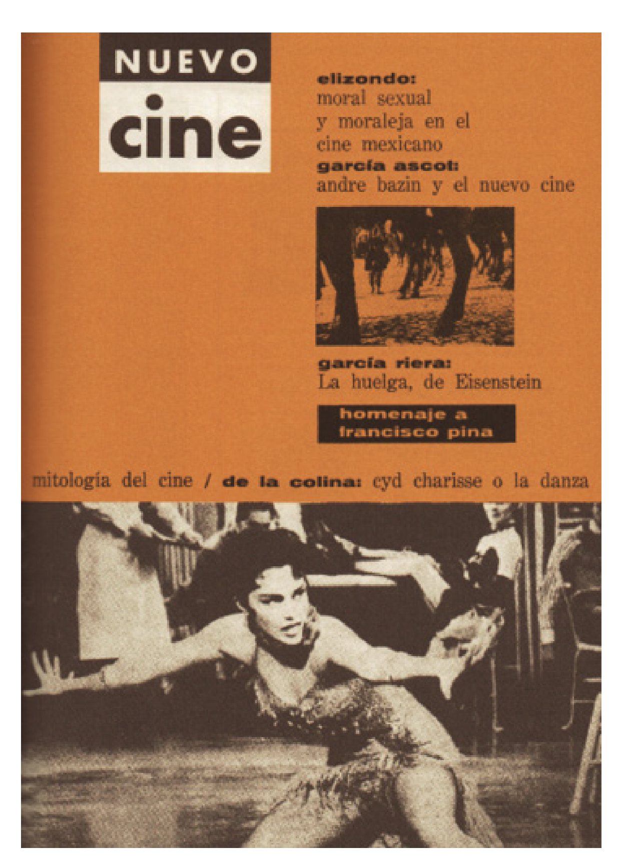
> La expansión de los estudios superiores y la creación de nuevos departamentos y nuevas formas de investigación: nuevas editoriales dispuestas a publicar libros trandisciplinares, como *Mitologías* de Barthes; nuevas instituciones como la École Pratique des Hautes Études (donde ejercían como profesores Barthes, Metz, Genette y Greimas); y nuevas publicaciones como

Communications. El número 4 de *Communications* en 1964 presentaba el modelo lingüístico estructural como el programa del futuro; en su interior, el ensayo de Barthes *Elementos de semiología* constituía el esquema preliminar de un amplio proyecto de investigación. Dos años más tarde, el número 8, dedicado al *análisis estructural del récit* (relato), formuló un proyecto narratológico que se desarrollaría durante décadas (Stam 2001, 131).

En este contexto, los aportes de Christian Metz son innumerables y sumamente importantes en el ámbito de los estudios sobre cine. Reconocido como uno de los fundadores de la discursividad, Foucault dijo de él que era uno de esos autores que tenían en particular no solamente sus obras y sus libros, sino el haber producido algo más: la posibilidad y la regla de formación de otros textos (Jost 2002, 13).

Es importante apuntar aquí su definición de *filme* por ser la herramienta de análisis y uno de los conceptos claves de este trabajo. Lo define como un discurso, un texto: el texto significante; no el objeto físico ni el material del que está hecho, no la película ni el formato. La diferencia entre lo fílmico y lo cinematográfico estriba en que el primero se refiere meramente al texto cinematográfico, mientras que el segundo alude a la totalidad de filmes y sus rasgos. Para Metz, el filme es al cine lo que la novela es a la literatura o una estatua a la escultura. El cine es, pues, una práctica significante basada en la reelaboración de discursos de que dispone la sociedad, ligados de forma muy cercana a la percepción (Stam 2001, 220).

Leer es encontrar sentidos, y encontrar sentidos es designarlos, pero esos sentidos designados son llevados hacia otros nombres; los nombres se llaman, se reúnen y su agrupación exige ser designada de nuevo: designo, nombro, renombro: así pasa el texto: es una nominación en devenir, una aproximación incansable, un trabajo metonímico (Barthes 2006, 7).



La "nueva ola" francesa llegó a México, dejando sentir su influencia en la revista *Nuevo Cine*, publicada en la década de 1960.

En aquella época aparecieron nuevos conceptos y un nuevo lenguaje para explicar los distintos fenómenos que podían encontrarse a través de la pantalla. En 1957, por ejemplo, Étienne Souriau introdujo la noción de *diégesis* para designar el universo de la ficción, concepto que Metz retomó y definió así: "La diégesis es la instancia representada en el filme, es decir, el conjunto de la denotación fílmica: el relato mismo, pero también el tiempo y el espacio ficcionales implicados en y a través de este relato, y entonces los personajes, los paisajes, los sucesos y otros elementos narrativos, en tanto son considerados en su estado denotado" (Aumont y Michel 2001, 62).

Otra discusión interesante en la que Metz profundizó fue *la impresión de realidad* en el cine, concepto a partir del cual abordó los fenómenos llamados de *creencia* (Casetti y Di Chio 1991, 236). En este sentido, se consideraron aspectos negativos y positivos del fenómeno psicológico que implica ver un filme. Respecto a lo negativo, abordado por André Michotte y Henri Wallon, estos teóricos se refirieron al momento en que el

espectador fílmico, inmóvil, en una sala oscura, sin ser molestado ni agredido, es más susceptible de responder psicológicamente a lo que percibe e imagina. Por su parte, Metz divide lo positivo en dos órdenes: 1. Indicios (perceptivos y psicológicos) de la realidad que tienen que ver con la fotografía y el movimiento –este último imposible de distinguir o diferenciar no sólo a nivel psicológico sino también fisiológico, lo que se refuerza con el volumen de los objetos–; y 2. los fenómenos de participación afectiva y perceptiva que son favorecidos a su vez por la relativa irrealidad del material fílmico (Aumont y Michel 2001, 124).

En todos los aspectos, la forma de mirar y abordar el objeto de estudio se modificó y, por lo tanto, también la manera de acercarse a él: paradójicamente, lo hizo distanciándose. Esto último respondía a la necesidad de alejarse y poner límites, no obstante la fascinación que ejercía, de la que apartarse a veces no resultaba nada fácil. Como sabemos, el dispositivo cinematográfico está ahí justamente para cautivarnos; según Metz, la forma de hacerlo es combinar la hiperpercepción visual con la mínima movilidad física, es decir, con un espectador inmóvil que lo absorba todo a través de sus ojos (Stam 2001, 200), es decir, como ya se dijo, a través de la *impresión de realidad*.

A dicho alejamiento del objeto de estudio se le llamó distanciamiento brechtiano, una "oscilación entre el amor apasionado y la distancia crítica" (Stam 2001, 222), actitud que Casetti llama emocional cuando se refiere a la reflexión psicoanalítica que Metz dio a conocer en 1977 (Casetti y Di Chio 1991, 20). Otra aportación importante de Metz es la incorporación a la teoría del cine del legado de los formalistas rusos en relación a la especificidad literaria; en su libro *Lenguaje y cine* (1971) sintetizó las tesis de la lingüística saussariana y de la poética formalista.

Desde la óptica de la semiología, el análisis buscó incrementar, por un lado, "la sensibilidad respecto al significante fílmico y a los elementos formales específicamente cinematográficos, a diferencia del énfasis tradicional emplazado en personajes y tramas" (Stam 2001, 221); por otro, separó los múltiples significados del cine de las reglas combinatorias y procedimientos significantes básicos con el fin de entender la forma en la que fueron articulados.

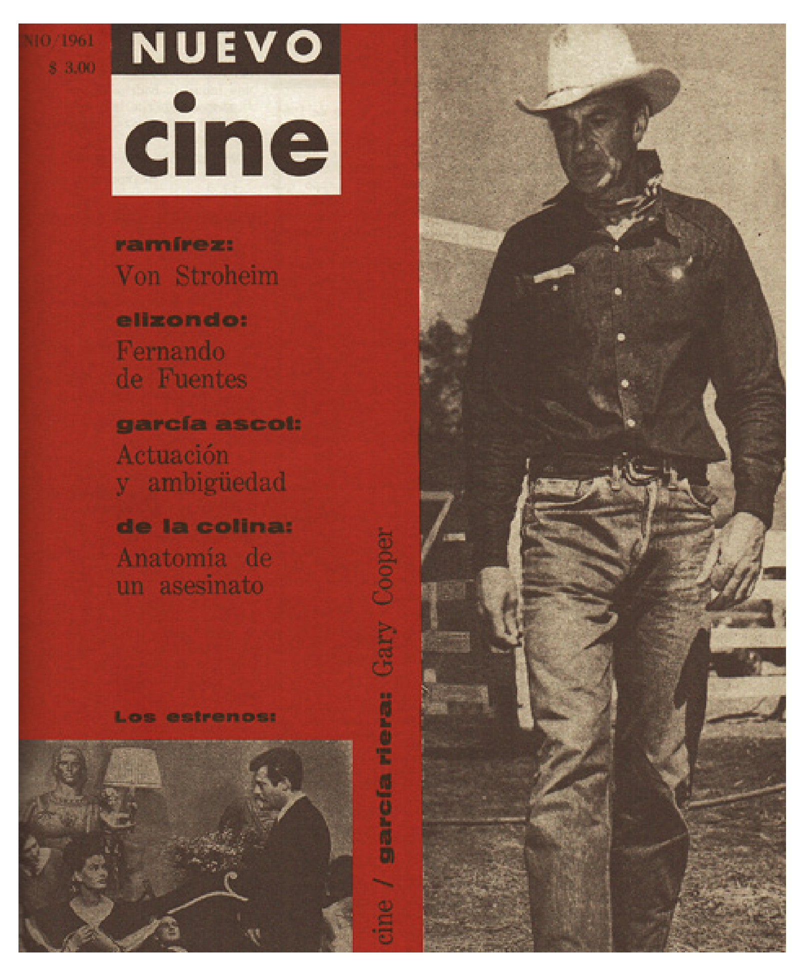
Las preguntas se dirigieron hacia el espectador y sus reacciones emocionales, a su empatía hacia las películas. Era necesario entender el

lugar donde éste se situaba y las razones o motivos de determinadas respuestas. Para Metz:

> [La] institución cinematográfica [debía] ser entendida como un hecho sociocultural multidimensional que incluye acontecimientos anteriores al filme (infraestructura económica, sistema de estudios, tecnología), posteriores al filme (distribución, exhibición, impacto social o político del filme), así como hechos ajenos al filme (el espacio de la sala de proyección, el ritual social, asistir a ésta) (Stam 2001, 134).

Se trataba de diferenciar entre la película real y el placer o desagrado generado en función de las fantasías del público. Por lo tanto, el significante imaginario del que nos habla el semiólogo opera en dos ámbitos igualmente importantes que hay que considerar. Primeramente, en la institución cinematográfica, esto es, el cine como industria, como negocio; en segundo lugar, en torno a la maquinaria mental interiorizada por los espectadores (Stam 2001, 199). Por último, otro de los conceptos clave del trabajo de Metz es la *Gran sintagmática*, que es una forma de ordenar el tiempo y el espacio a través del montaje dentro de los segmentos de un filme narrativo: "el filme organiza en todo momento su discurso sobre relaciones de co-ocurrencias visuales y sonoras, sobre todo en virtud del papel mayor que representa en él el montaje (Aumont y Michel 2001, 202-203).

De estos antecedentes surgió, a finales de la década de 1980 y durante la siguiente, el trabajo de otros importantes teóricos franceses –el relevo generacional, por llamarlo de algún modo– orientado a diferentes aspectos del discurso: los estudios de imagen de Aumont, los de narratología de Gaudreault y Jost, los de enunciación de Marc Vernet y los de sonido de Michel Chion, entre otros: "se trataba de la *enunciación fílmica*, esto es, el conjunto de operaciones discursivas que convierten una intención autoral en un discurso textual, donde el texto fílmico es elaborado *por* un productor *para* un espectador" (Morin 2001, 288).



Ambigüedad, subjetividad, introspección eran algunas de las nuevas preocupaciones de cineastas, teóricos, críticos y público.

La preocupación principal de Metz se centra en las narrativas y su configuración. Las formas de concebir los discursos cinematográficos han ido a la par de la historia del cine; los pioneros, "hombres de denotación", como los llama Metz, querían contar historias de manera objetiva. Las articulaciones que usaron en la construcción de sus discursos fueron muy rudimentarias en un inicio, sin embargo, poco a poco se experimentó con nuevas variantes que generaron métodos más complejos de expresión. Recordemos el cine-verdad, cuyo objetivo era hacer un cine sin mediación, en donde los hechos dictasen la forma; a esto Metz le llamó *historie* en contraposición a *discurso*; (Stam 2001, 94). En el discurso, por el contrario, intervienen cosas, elementos móviles, entre otros elementos, manipulados y organizados de manera continua en forma de narración, "generando de este modo, un *corpus* de procedimientos significantes" (Altman 2000, 138).

Para entender y profundizar en la manera en que toman forma y se

configuran los discursos cinematográficos, abordaré sus tesis sobre cine y lenguaje, las cuales están mediadas por corrientes estructuralistas y posestructuralistas, asociadas estas últimas a Derrida y Kristeva. “Metz tendía a oscilar entre una noción ‘estructuralista’ más bien neutral del texto entendido como cualquier discurso finito y organizado, por una parte, y una percepción del texto más programática, deconstruccionista y vanguardista, por otra” (Stam 2001, 214).

Western vs cine experimental.

En este trabajo será necesario, si no deconstruir, sí tomar unidades o fragmentos del discurso fílmico que nos permitan interpretar determinadas significaciones. Los fragmentos, nombrados *lexias*, según la definición de Barthes, serán unidades de lectura, a veces arbitrarias, cuya elección no implica ninguna responsabilidad metodológica, pues el análisis recae sobre

los significados:

> La *lexia* comprenderá unas veces unas pocas palabras y otras algunas frases; será cuestión de comodidad: bastará con que sea el mejor espacio posible donde se puedan observar los sentidos; su dimensión, determinada empíricamente al ojo, dependerá de la densidad de las connotaciones, que es variable según los momentos del texto (Barthes 2006, 9).

Para Barthes, la *lexia* es un "banquete de sentidos" multifacético que podrá ser una palabra, un grupo de palabras, una frase o un párrafo, el lenguaje mismo. En este caso, las lexias serán las imágenes, las secuencias, los encuadres o los episodios de los que nos hablaba Casetti, pero también la voz, los silencios, la banda sonora, los diálogos, las miradas o una simple presencia, sin que estos elementos tengan que pertenecer a una secuencia completa. Tal vez será solo un fragmento el que dará la pauta o el sentido a la problemática y a lo plural que se desprende de la frontera, que es el objetivo principal. El trabajo consiste, entonces, en "*maltratar* el texto, en *cortarle la palabra*. [Aunque] en realidad lo que se niega no es la calidad del texto (en este caso incomparable), sino de su 'naturalidad'" (Barthes 2006, 11).

Metz, por su parte, nos da la pauta para realizar el análisis que se acaba de plantear con cierto orden y congruencia a través del dispositivo metodológico que ideó para hacerlo: *La gran sintagmática*. Por medio de ésta intentó aislar las ordenaciones espacio-temporales del cine narrativo de lo que a su parecer eran imprecisiones de la terminología cinematográfica utilizada hasta ese momento: escena, plano o secuencia; en cada uno de ellos –afirma– el enfoque *sintagmático* puede ser distinto. Más que hablar de planos, Metz se refiere a *bloques de realidad* o, dicho de otra forma, a unidades de significación que son precisamente a las que Barthes se refirió. Sin bien el lenguaje escrito y el visual son dos cosas distintas, ambos autores coinciden en que el texto no es inamovible y cerrado, sino, por el contrario, un espacio plural de donde la lectura también debe serlo.

> La literatura y la crítica literaria comparten el mismo vehículo: las palabras. No sucede lo mismo, en cambio, con el cine y el análisis cinematográfico. El medio cinematográfico despliega las cinco pistas metzianas (imagen, diálogo, ruidos, música, materiales escritos); el análisis del cine se hace con palabras. El lenguaje crítico, por lo tanto, es inadecuado para su objeto; el cine siempre escapa a ese lenguaje que trata de construirlo (Stam 2001, 219).

Metz apostó por un vocabulario técnico emanado de la lingüística y de la narratología que incluyó términos como diégesis, paradigma o sintagma. La diégesis, como ya se mencionó, se refiere a lo que cuenta el filme y

“todo lo que ello supone”, es decir, el significado del relato. El concepto de paradigma se refiere al funcionamiento de la metáfora en retórica (que asocia dos unidades, una de las cuales está ausente) y al trabajo de condensación, tal como lo analiza Sigmund Freud en el sueño. El sintagma es, a su vez, el eje de la combinación y la disposición de las unidades, “el film organiza en todo momento su discurso sobre relaciones de co-ocurrencias visuales y sonoras, sobre todo en virtud del papel mayor que representa en el montaje” (Aumont y Michek 2001, 202-203).

La gran sintagmática también puede ser definida como el estudio de la continuidad de las unidades presentes en la cadena audiovisual (Aumont y Michel 2001). Metz sostiene que existen unidades discretas “que tienen la propiedad de no valer más que por su presencia o ausencia, de ser forzosamente parecidas o diferentes” (Aumont 1996, 183). Esto quiere decir que el vacío también significa, así como los silencios o lo no dicho, que es lo que se presupone cuando una imagen sucede a otra.

Otros aspectos del análisis cinematográfico

Ya se mencionó que existen varios niveles, dimensiones y objetivos del análisis cinematográfico, así como discusiones teóricas al respecto, generadas en diferentes momentos y con distintas intenciones. A continuación se ampliará la perspectiva de Christian Metz y Francesco Casetti con el fin de esclarecer ciertos parámetros teórico-metodológicos.

Es importante considerar la perspectiva de ambos porque en determinado momento, al profundizar en distintas capas y niveles de análisis y significación, se complementan y entrecruzan, no sólo entre ellos, sino con el concepto de lexia de Barthes antes explicado. Sus enfoques e inquietudes son diferentes, mas no necesariamente contradictorios.

Desarticular un filme para construir una explicación no es, como ya se dijo, un trabajo que se haga de forma arbitraria, pues tanto la película, como el lenguaje cinematográfico, poseen leyes de composición cuya lógica es preciso tomar en cuenta. No obstante lo anterior, será necesario *descomponerlo y recomponerlo* en sus elementos para profundizar en su dinámica, en su construcción y en sus significados.

Casetti propuso una serie de principios básicos que nos conducen a un mejor conocimiento del objeto investigado, es decir, al análisis textual del filme. Lo fundamental, dice este autor, es que aun cuando se requiere

descomponerlo, también es necesario entenderlo en su conjunto y, desde luego, en su contexto.

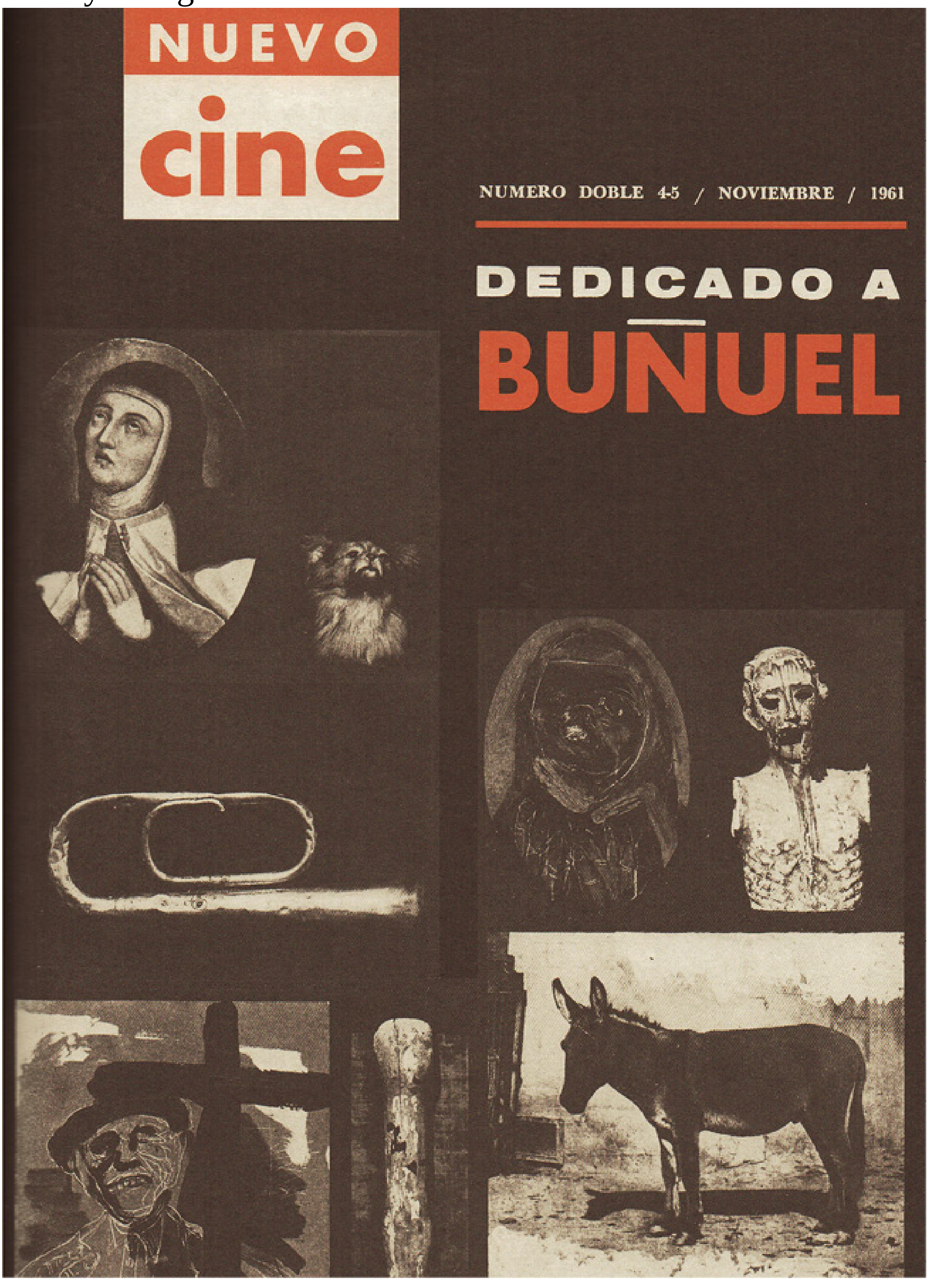
Los matices del lenguaje y el estilo van más allá de la historia que se narra. Se captan de diferente manera según la intención. En el cine no hay participación activa del espectador, no se hojea y se regresa a él como en los libros; el ritmo que tiene la película produce emociones y reacciones de las que sólo distanciándonos nos podemos abstraer. La película "se vive", dice Casetti, y es alejándonos de ella como podremos identificar y reconocer lo que aparece. La forma en que nos acercamos y la comprendemos depende del propio marco de conocimiento.

Analizar, entonces, es recorrer una serie de elementos e interpretarlos en un permanente diálogo: "La descripción triunfa en la fase de la descomposición del texto, mientras que la interpretación emerge sobre todo en la fase de la recomposición de los datos" (Casetti y Di Chio 1991, 24). Aplicar un particular punto de vista debe estar justificado por el propio texto fílmico y por la interpretación fundamentada que se hace de él. Dicha "lectura" sólo puede ser llevada a cabo a través del reconocimiento de cada uno de los elementos, según la decisión personal del observador.

En función de las necesidades de la propia investigación, Casetti da la opción de retomar un grupo de filmes, un grupo de secuencias de cada filme o quizá sólo ciertas imágenes. Lo que importa es la posibilidad de subrayar la singularidad o la posibilidad de comparar diferentes partes. En dado caso, la justificación de cada elección es lo que le dará congruencia al análisis, para el cual es viable usar elementos de la semiótica, considerando al filme como texto; de la sociología, retomándolo como una representación compleja del mundo en que vivimos; del psicoanálisis, indagando en los complejos, sueños y motivaciones de los personajes, o tal vez del propio director; o de la historia, considerándolo parte de la cultura visual de una época. Los aspectos estilísticos y la dimensión narrativa, la elección de los instrumentos y su jerarquización son parte del análisis, de la postura y de la construcción del objeto de investigación.

"Romper la unidad en fragmentos", "desmembrar" el objeto y segmentarlo, permitirá reconocer individualmente los componentes con los que se podrán recuperar y captar los diversos elementos en juego. Es indispensable penetrar en la lógica del filme para más adelante recomponerlo intentando entender su funcionamiento, así como los códigos

utilizados, que pueden ser culturales, sociales o políticos, entre otros; de ahí que el análisis fílmico implique también una valoración. Además de la necesidad de fragmentar, es necesario determinar la complejidad de cada fragmento y su lógica.



El cine de Luis Buñuel reflejó el espíritu de su época: crítica social, rupturas, cuestionamientos, novedosas formas estéticas…

Existen varias formas de dividir un filme:

- *Episodios*: representan la división más amplia al interior de una historia. Se puede identificar con un salto en el ambiente o con los denominados *cambios de escena*.
- *Secuencias*: Son unidades de contenido menos articuladas y delimitadas que los episodios. Se utiliza el fundido o la apertura en negro para diferenciar los cambios de escena o de acción.
- *Encuadres*: Son una subdivisión de las secuencias, segmentos de películas rodados en continuidad, lo que no siempre corresponde con verdaderas unidades de contenido.
- *Imágenes (subencuadre):* Casetti dice que si habláramos de texto se referirían a los enunciados simples. En ellas se ponen en escena visiones, situaciones.

En cada uno de estos segmentos es necesario identificar los elementos de que se componen, como valores, tiempos, acciones, música, etc. Cada uno de ellos tendrá un sentido temático, estilístico y narrativo, que atravesará el filme de modo transversal. Las variaciones, oposiciones y demás elementos articularán la historia y los personajes.

Una vez estudiadas las partes, las recurrencias, las regularidades, la explicación de la estructura descubrirá su lógica y significado expresivo respecto a la forma en que fue construida la cinta. El análisis, por su parte, debe ser capaz de descubrir la esencia más profunda del filme, lo que lo motiva y, por lo tanto, explica su existencia de manera clara y válida en la búsqueda de conocimiento. En este caso, lo que se busca es entender el sentido de la *frontera* en las secuencias y los significados que se desprenden de su representación. El lenguaje le da significado a las cosas, expresa ideas y comunica de determinada forma.

El cine, en sus múltiples formas de expresarse, es definido como lenguaje; usa signos y recursos de otras áreas expresivas. No en vano, al definirlo como *el séptimo arte*, a principios del siglo XX, Ricciotto Canudo describió su conciliación con otras artes expresivas (Romaguera 1993); de ahí la relación entre los múltiples códigos operantes en el flujo fílmico.

Es necesario entender de forma ordenada los componentes que entrelazan dichos signos: significantes, visuales y sonoros. Los primeros recurren a la vista, al juego de luces y sombras; se refieren a lo que se ve, pero también a lo que se lee a través de la pantalla. Los significantes sonoros, por su parte, tienen que ver con todo lo que se escucha: voces, ruidos y música. Cada uno de ellos, mezclados y articulados, dan forma a algo totalmente novedoso y original.

Al explicar los signos, Casetti se refiere no a los soportes físicos, sino a los modos en que se organizan; es decir, a la relación entre significados y significantes; de ahí que el centro de la atención vaya más allá del significado. El índice es un signo que testimonia la existencia de un objeto, con el que mantiene un íntimo nexo de implicación, sin llegar a describirlo. El icono es un signo que reproduce, mientras que el símbolo es un signo convencional que se basa en una correspondencia codificada, es decir, una “ley”. Cada elemento se mezcla con el otro; en ello reside la dificultad y, al mismo tiempo, la riqueza de definirlo.

Por otro lado, hablar de códigos remite a un conjunto de leyes o de normas de comportamiento, cada uno con valores específicos que se entrecruzan permanentemente. Lo valioso será determinar sus características e implicaciones. En cuanto a los códigos tecnológicos, podemos referirnos, por ejemplo, al tipo de soporte –por ejemplo, la sensibilidad de la película, las condiciones de luz, el formato–, lo que tendrá efectos específicos en la realización y en la *realidad* representada. Los tipos de deslizamiento del soporte de la cámara tendrán efecto en el registro y en el tipo de movimiento, mientras que la misma luminosidad de la pantalla, así como su amplitud, influirán en la forma de percibir las imágenes. Cada código articula, reproduce y regula una determinada forma de aprehender el mundo, lo mismo que las distintas maneras de organizarse al interior del texto fílmico; por otra parte, ciertos estilos permiten reconocer las personalidades e idiosincrasias de quienes han intervenido en él.

Intertextualidad

Este acercamiento transdisciplinario atraviesa diferentes discursos: cinematográficos, sociales e históricos, entre otros; por ello es ineludible hablar de intertextualidad, entendida como la recíproca relación entre los discursos, así como entre los saberes que éstos conllevan. Los textos y las

referencias que se involucran en los discursos traen consigo tradiciones, influencias e historias. Paul Ricouer se refiere a ello como la “ideología del texto absoluto”, que implica toda una serie de significantes, referentes e imaginarios (Villalobos Alpízar 2003, 137-145).

Todo texto tiene la intención de decir algo, pero no sólo eso; también busca decírselo a alguien y de determinada forma. Recordemos los discursos genéricos del cine:

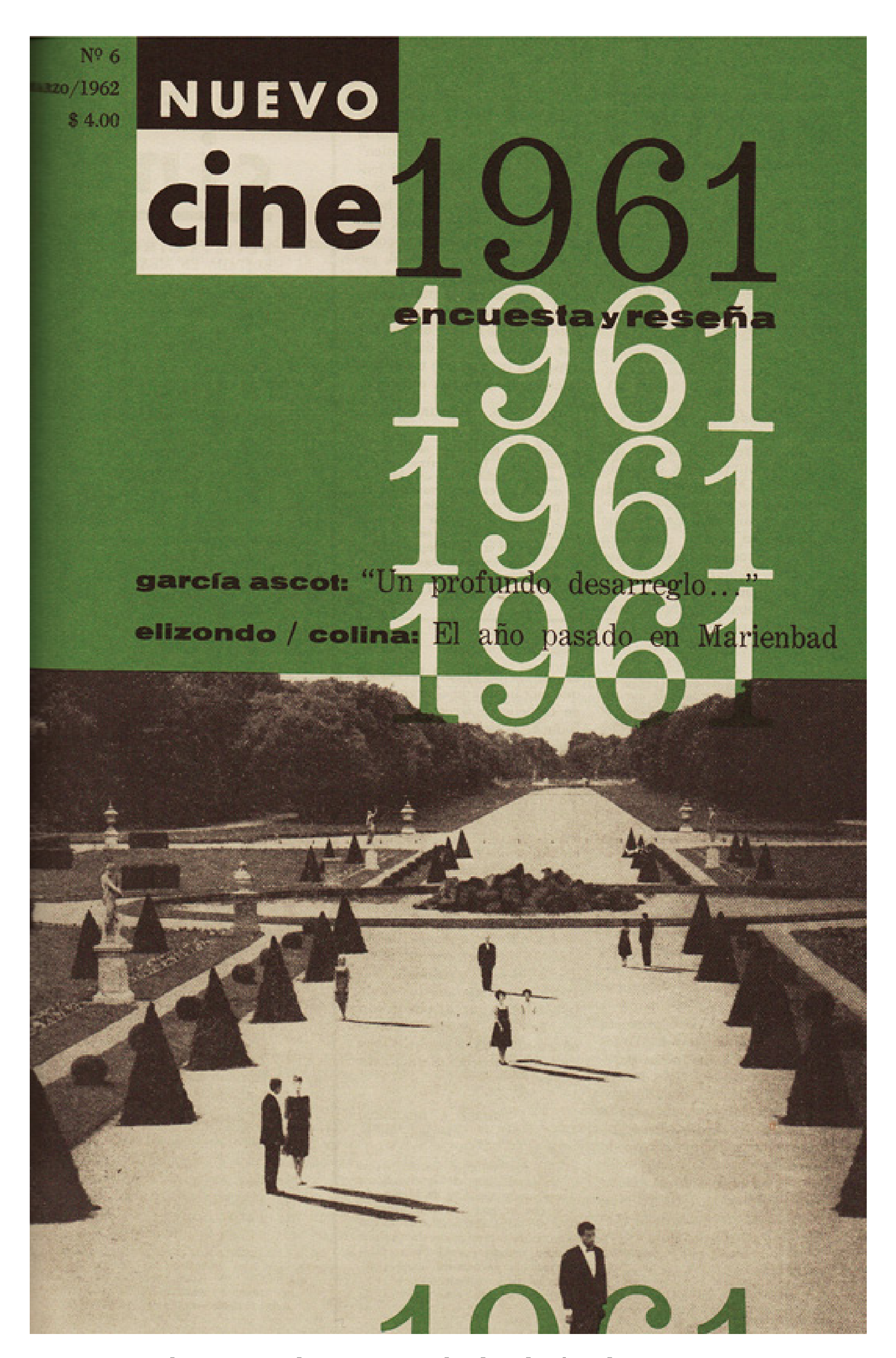
> El filme, ya sea “espejo” o “modelo” (o quizás ambas cosas a la vez), se abre al contexto que le rodea, vive con el ambiente que le ha dado vida; o, mejor dicho, explicita los “modos de ser” de la sociedad en la que se sitúa. En este sentido, sus representaciones y sus relatos delatan siempre un cierto “espíritu de la época” (Casetti y Di Chio 1991, 266).

Roland Barthes llama a esto mismo “cámara de ecos” y lo describe como un texto que inserta otros textos, otras fuentes u otras influencias. Son diferentes voces que formarán parte de él en su estructura y significado final, construidos a partir de la cultura, los códigos sociales y el mundo en el que están inmersos. Cada autor (director) está construido de su mundo psíquico pero también del social y el cultural, y todos ellos son filtros que intervienen en su visión del mundo de la misma forma que sucede con el lector-espectador. Las imágenes se vuelven información conceptual tal como sucede en un texto que en otro momento se convierte en imagen (Yoel 2004, 153).

Todas estas alusiones son parte de los recuerdos que quedarán en la mente del espectador bajo la forma de imágenes: “Después de la repercusión podremos experimentar ecos, resonancias sentimentales, recuerdos de nuestro pasado. Pero la imagen ha tocado las profundidades antes de conmover las superficies” (G. Bachelard 1975, 15). La intención, entonces, es transmitir emociones e ideas que capten la atención y que permanezcan en la memoria configurando gustos y deseos, pero también fetiches, clichés y estereotipos. Para Barthes,

> [l]a intertextualidad, condición de todo texto, cualquiera que sea, no se reduce evidentemente a un problema de fuentes o influencias. El intertexto es un campo general de fórmulas anónimas cuyo origen raramente es identificado, de citas conscientes o automáticas, dadas sin comillas. Epistemológicamente, el concepto de intertexto es lo que aporta a la teoría del texto el volumen de la socialidad: es todo el lenguaje, anterior y contemporáneo, que llega al texto no según la vía de una filiación identificable, de una imitación voluntaria, sino según la vía de diseminación (imagen que asegura al texto el estatuto no de una reproducción, sino de una productividad) (Villalobos Alpízar 2003).

En el ámbito cinematográfico, la evocación o el recuerdo son propiciados por el propio lenguaje de las imágenes. El *close up* transporta al espectador directamente al detalle que se pretende resaltar, al que va a impactarlo; las angulaciones de la cámara, por medio de la picada o de la contrapicada, le dan variedad a la perspectiva enfatizando y sorprendiendo durante la narración. Los símbolos o la exposición de contrarios hacen que se enfrenten valores humanos: los del héroe contra los del villano, el generoso contra el avaro, el sumiso contra el rebelde; es decir, las cualidades reconocidas culturalmente o las que se quieren fomentar de acuerdo con una ideología, intereses determinados, etc. Si bien el análisis de un filme, abierto a distintos esquemas y orientaciones, no nos habla necesariamente de ideologías sino de discursos, hay en él un orden en los valores y su jerarquización dependerá de diversos factores. Todo ello se entrecruza en diferentes dimensiones que podemos focalizar gracias a las posibilidades que ofrece la intertextualidad, donde se pueden analizar y leer desde distintas ópticas.



El año pasado en Marienbad… decía Alain Resnais

Cuando Christian Metz se refiere al cine como *dispositivo*, implica una organización compleja de imágenes, sonido y movimiento, además de los elementos mencionados con anterioridad. El concepto al que alude Metz para describir el dispositivo es *la doble faz*; ésta es, por un lado, consecuencia de una tecnología definida por el modo en que organiza la materialidad de sus productos; por otro, es el conocimiento social que da

pie a que los espectadores sepan que hubo un contacto físico entre el objeto filmado y lo registrado por los objetivos fotográficos y cinematográficos (Yoel 2004, 192). Este universo constituido define al cine como un medio pluricódico que entrecruza: 1. códigos específicamente cinematográficos, es decir, que sólo aparecen en el cine; y 2. códigos no específicos, los que comparte con otros lenguajes (Stam 2001, 144).

En términos del semiólogo, la historia del cine tiene la obligación de analizar el papel que desempeña la competencia entre los distintos subcódigos, "así como las incorporaciones y exclusiones que tengan lugar respecto a éstos" (Stam 2001, 145). Cada uno de los códigos y subcódigos tienen funciones, características y significados específicos, tanto en lo que intentan transmitir como en la forma en que son utilizados dentro de la obra fílmica. Su uso, desde luego, implica una serie de normas y convenciones, tal como sucede con los géneros cinematográficos, como se verá ejemplificado en el *wester*n:

> Todas las películas son, para Metz, lugares de mezcla; todas ellas emplean códigos cinematográficos y no cinematográficos. No existe ninguna película construida únicamente a partir de códigos cinematográficos; las películas siempre hablan de algo, incluso en los casos en que, sucede con gran parte del cine de vanguardia, sólo hablan del propio dispositivo o de la experiencia cinematográfica o de nuestras expectativas convencionales respecto a dicha experiencia (Aumont 1996, 220).

Para diferenciar los códigos de los subcódigos, Stam plantea algunos ejemplos que vale la pena considerar. En el caso del expresionismo alemán, se habla de la iluminación como un subcódigo, lo mismo que el montaje eisensteniano que habla de una intencionalidad específica. Ambos pueden ser confrontados o cuestionados en su uso, al contrario de los códigos que no entran en competencia o que son, por decirlo de alguna manera, determinantes.

Los objetos, los colores, las formas, remiten a la nostalgia, a la felicidad; propician odios o solidaridades, así como vínculos y conexiones. A veces los discursos no estan presentes de forma evidente, pero al inspirar otros que sí lo están, su presencia es determinante. Esta figura a veces ni siquiera es consciente; forma parte natural del bagaje cultural del director, pero, aun así, ahí está y su objetivo es transmitir ideas y emociones, entre otras cosas.

Metz afirma que el cine es un hecho lingüístico producido en un tiempo histórico determinado. Desde este sitio, el razonamiento que guía el

presente trabajo toma en cuenta la naturaleza del cine como lenguaje y la historicidad de los propios filmes, de acuerdo con su contexto, la forma en que son narrados y las características del propio lenguaje cinematográfico. Como se se dijo, el cine produce una forma de percibir y de entender a través de imágenes, sonidos, ruidos, diálogos, etc., todo lo cual constituye una *impresión de realidad* en función de la intención que se desea comunicar. En estos términos, se puede afirmar que una manera de hacerlo es la *forma*, la cual se manifiesta por medio de los géneros cinematográficos, que son cierto tipo de discursos que producen, según sus características, una serie de significados específicos que el espectador recibe y reinterpreta.

Si bien los géneros están atravesados por el propósito y el sentido que tuvo en mente el director y, desde luego, por los elementos que utilizó para hacer creíble el filme –pues "una obra fantástica sólo es fantástica en la medida en que convence", dice Metz (2002)–, es claro que poseen una compleja configuración que recurre, entre muchas otras cosas, a elementos reconocidos socialmente: "No se trata de establecer una verdad (lo que es imposible) sino de aproximársele, de dar la impresión de ella, y esta impresión será tanto más fuerte cuanto más hábil sea el relato" (Verón 1972, 11).

El discurso fílmico, por lo tanto, se sustenta en lo *verosímil*, que a su vez viene dado por la época. En este sentido, los géneros plantean dos niveles que los teóricos de lo *verosímil* nos han mencionado:[15] lo verosímil como ley discursiva, absoluta e inevitable, y lo *verosímil* como máscara, como sistema de procedimientos retóricos (Verón 1972, 15). Es importante recordar que los estilos y los géneros no son un experimento de los estudios de cine, sino que se desarrollan al ritmo de nuestra forma de vida, gustos, modas e imaginarios, es decir, del espíritu de los tiempos (Balázs 1948, 86). De esta manera, las condiciones de producción están inmersas también en determinantes históricos, en tanto que suministran diferentes formas de representar los procesos sociales y culturales, elementos que, a su vez, van a *estructurar la expresividad* (Eisenstein 1994, 41).

Al hablar de *expresividad* en el cine –más cuando se habla de lenguaje cinematográfico–, no nos referimos a las palabras como si fueran imágenes, pues cada imagen podría significar una frase, sino a la imagen como *habla* a partir de su creación; cada imagen implica por sí misma una necesidad

artística y un medio de expresión. El lenguaje fílmico expresa diferentes mensajes según la forma y las herramientas que utiliza; en términos lingüísticos, se puede decir que se conforma tanto de la existencia del sentido como del significante, el cual Eisenstein explica desde un punto de vista "ideológico", mientras Metz lo hace desde la imagen, cuyo significado se localiza en *lo* que la imagen representa (Metz 2002, 101).

Wittgenstein recurre a las imágenes en un sentido más amplio al referirse al modo en que se nos muestran elementos que comunican desde diversos sentidos: auditivo, visual, cultural, emocional. Si nos referimos al aprendizaje cultural, el cine ha sido pieza fundamental en la creación de la cultura de masas tal como la conocemos, pues apela a diferentes aspectos de nuestra psique, pero también de nuestras emociones. No es casual que la cinematografía soviética fuese la primera en reconocerse como generadora de ideologías y educadora de generaciones. "El aprendizaje del lenguaje no es aquí una explicación sino un adiestramiento", dice Wittgenstein, pues se lleva a cabo a partir de la forma en que se narra, según lo que se elige transmitir, los códigos visuales y culturales y las formas de representación. Ello nos lleva a pensar en la evolución del lenguaje en función del proceso histórico de las formas de narrar.

En el cine, el lenguaje ha evolucionado no sólo en función de los avances técnicos, sino también de las necesidades sociales y artísticas. Hoy día tenemos cine en tercera y cuarta dimensión, e incluso interactivo. Se puede afirmar, entonces, que el lenguaje es una representación de la realidad mediante la cual los actores sociales elaboran representaciones de los hechos que les significan.

Wittgenstein también afirma en que "la forma de representación es aquello que la representación debe de tener en común con la realidad, para poderla representar exacta o equivocadamente según su propia manera" (Reale 2002). La narración del propio filme está permeada por símbolos y códigos mediante los cuales la sociedad se identifica, igual que las operaciones lingüísticas serán las que nos lleven a conocer distintas prácticas culturales y sociales. Las formas más simples se expresan en lo cotidiano, en el lenguaje que utilizamos en la vida diaria, con el que llevamos a cabo actividades y mediante el cual se nos dan a conocer universos.

El "hombre ordinario" nos provee discursos con los que se puede

generalizar un conocimiento particular y garantizar su validez en la historia: “estas trivialidades que ya no señalan el objeto del discurso, sino su sitio” (De Certau 2000, 9). El cine, por lo tanto, retoma las narraciones del hombre común y nos permite profundizar en su pensamiento y sensibilidad. La realidad del lenguaje define una “historicidad” que, bajo el modo de lo *ordinario*, expresa su sentido: “Tratar el lenguaje ‘dentro’ del lenguaje ordinario, sin poder ‘dominarlo con la mirada’, sin visibilidad a partir de un lugar distante, es tomarlo como un conjunto de prácticas en las que se halla implicado y mediante las cuales trabaja la prosa del mundo” (De Certau 2000, 16).



Número 7, (el último) de la Revista *Nuevo Cine*, publicado en agosto de 1962.

CAPÍTULO II
Miradas en torno a la frontera entre México y Estados Unidos



Pero ¿qué es el Mediterráneo? Mil cosas a la vez. No un paisaje sino innumerables paisajes. No un mar sino una sucesión de mares. No una civilización, sino civilizaciones amontonadas unas sobre otras.

FERNAND BRAUDEL, *El Mediterráneo*

LA FRONTERA NORTE: MÁS ALLÁ DEL ESPACIO GEOGRÁFICO

Pensar en el término *frontera* nos remite a la obra de Fernand Braudel, *El Mediterráneo*, donde se refiere a la posibilidad que proporciona un espacio geográfico para sumergirnos en infinidad de mundos, modos de vida y trashumancias. Nombrarla ofrece significados distintos que dependen del punto de vista y de la intención con la que se observe. Es un límite, un destino o una huida. Todo depende de quién la cruce y de cómo se realice la travesía. Braudel recuerda en esas páginas un proverbio griego: “El que cruza el cabo Maleo abandona su patria”. El cabo Maleo es el sur del Peloponeso, la puerta a Occidente, “el último hito antes del espacio sin límites del Oeste” (Braudel 1989, 47).

Como ya se explicó, en este trabajo recurriremos a la historia, el cine y algunos conceptos de las ciencias sociales para reflexionar y analizar una problemática compartida entre México y Estados Unidos: la que surge en torno a la frontera. Sobre estos campos de conocimiento se sostendrá el andamiaje desde el cual se habrá de desentrañar y entender algunos de los elementos y continuidades que subyacen en las representaciones cinematográficas de esa línea fronteriza.

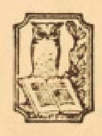
La frontera de la que aquí se habla ha sido históricamente similar al cabo Maleo mencionado por Braudel: una puerta, un dique o, como actualmente ocurre, el umbral hacia el encuentro con la muerte. Sin embargo, también es un espacio cuya propia historicidad nos da pauta para comprenderla en su complejidad y desde los sentidos, los imaginarios, los estereotipos y los significados que nos ha legado, y que aún hoy se siguen construyendo y reconstruyendo. De tal forma, muchos de los miedos, esperanzas, valores culturales o normas sociales que se vislumbran a través

de las películas –y que hoy han sido reinterpretados– también nos hablan de constantes que los grupos sociales han asumido. Por fortuna, hoy podemos revalorar muchas de estas continuidades con nuevas herramientas y tendencias que hacen que lo que hoy perdura tenga explicación o cuando menos sentido; es claro que si los prejuicios y estereotipos permanecen y en no pocas ocasiones se han visto fortalecidos es porque han cumplido una función; de la misma manera que hoy nos confrontan y cuestionan.

Volvamos al texto de Frederick Jackson Turner, ya mencionado, “El significado de la frontera en la historia americana” (1893), porque fue el parteaguas de las interpretaciones de la historia del Oeste. Si bien es criticado por las nuevas generaciones que hoy plantean perspectivas más realistas del pasado a través de la corriente historiográfica conocida como el *New American West*, la referencia a Turner es imprescindible. Sus críticos –historiadores jóvenes menos comprometidos con la historiografía tradicional– señalan que Turner no tomó en cuenta a ciertos actores sociales: las mujeres y los indios, por ejemplo. Su ausencia produjo una visión parcial de la historia de la frontera por tratarse de elementos fundamentales para entenderla. En este sentido, se ha dicho que la historia del Oeste es una construcción desde lo masculino y desde la concepción de una sociedad patriarcal.

THE FRONTIER IN AMERICAN HISTORY

BY
FREDERICK JACKSON TURNER



NEW YORK
HENRY HOLT AND COMPANY
1920

CONTENTS

The Frontier in American History de Frederick Jackson Turner, publicado en 1920.
El artículo original, "The Significance of the Frontier in American History" se presentó en el congreso de la American Historical Association realizado en Chicago, en 1893.

En el libro *Does the Frontier Experience Make America Exceptional?* (1999), su editor, Richard W. Etulain, compiló una serie de ensayos e interpretaciones acerca de la frontera y del Oeste que toman a Turner como punto de partida, dada su importancia. No hay que olvidar que sus argumentos de por qué la frontera hizo excepcional a la historia estadounidense permearon el imaginario colectivo de ese país e incluso fueron tomadas en un sentido ideológico.

Lo primero que Turner quiso desentrañar fueron los factores que conformaron una identidad que distinguió a los estadounidenses del resto del mundo. La cultura emergida del Nuevo Mundo tendría que ser, por fuerza, distinta a la de Europa Occidental; por tanto, el *hombre nuevo* se configuraría a partir de elementos distintivos identificados a lo largo del tiempo. En el siglo XVIII, se señaló como uno de esos elementos a la necesidad de los pioneros de fortalecer un espíritu independiente e

individualista para lograr sobrevivir día a día en un territorio adverso; medio siglo después. Alexis de Tocqueville apuntó a la igualdad de clases como la clave del éxito de los estadounidenses, mientras que en el siglo XIX otros pensadores señalaron al puritanismo, a las instituciones democráticas o a la riqueza generada por la esclavitud (Etulain 1999).

Con todo y que muchas de esas ideas fueron aceptadas y tuvieron numerosos adeptos, el argumento más exitoso fue el planteado por Turner en Chicago cuando todavía era un joven profesor de la Universidad de Wisconsin. Su ensayo explica que la identidad estadounidense había sido el resultado del desplazamiento de las fronteras y del avance de la costa atlántica hacia el océano Pacífico. En ese momento, ni su audiencia ni otros historiadores hicieron eco de sus ideas; a quienes gustó la declaración fue, sin embargo, a los periodistas. A fines de la primera década del siglo XX, su tesis empezó a dominar el pensamiento y las nuevas interpretaciones de la historia estadounidense, especialmente las que se referían a la frontera y al Oeste. Finalmente, cuando el historiador se hallaba en la cima de su carrera y presidía la American Historical Association, empezó a ejercer influencia entre los historiadores de su país y, en consecuencia, los métodos para explicar los pilares sobre los que descansaban la identidad y la interpretación de la frontera y del Oeste estadounidense tomaron un nuevo rumbo.

El interés natural de Turner en torno a la frontera tiene que ver con que nació en 1861 en Portage, Wisconsin, comunidad fronteriza dedicada buscar y explorar espacios para consolidar nuevos asentamientos. Su biógrafo definió a Portage como un pueblo "bursting with optimism and cockily confident of the future" (Etulain 1999, 5). La fuerza de la frontera –dice Turner– reforzó la democracia, la autonomía, el individualismo y el capitalismo, moldeando así el pasado estadounidense. Aunque reconoce la labor de los exploradores, los cazadores, los constructores el ferrocarril y los ganaderos, en su opinión los agricultores (farmers) fueron los protagonistas de la historia de la frontera, pues hicieron suyo el espacio, conquistaron las tierras y se las apropiaron.

Todos estos elementos cobraron forma en el imaginario colectivo que celebró a los apostadores, forajidos, aventureros, prostitutas y románticos exploradores cuyas vidas eran dramatizadas en cientos de *dime novels* (novelas baratas). Entre esos exploradores, vaqueros, colonos y "salvajes",

en más de una ocasión aparecieron los mexicanos, quienes también habitaban el Lejano Oeste.

Más adelante, esas historias pasaron al cine y a la televisión. En este sentido, no debe dejar de mencionarse la influencia de Turner en los shows de "Buffalo Bill"[16] que cobraron fama mundial entre finales del siglo XIX y principios del XX; en ellos, la narrativa del Oeste era dramatizada con elementos como la audacia, el conflicto y la violencia. Entre las críticas más importantes a la tesis de Turner sobre la frontera destacan las inexactitudes señaladas por revisionistas como Charles Beard. Este historiador argumenta que, al poner tanto énfasis en la frontera, Turner desestimó la importancia de determinantes económicos como la esclavitud, el sistema de plantaciones, la industrialización o los conflictos obreros surgidos durante la época.

Uno de sus discípulos, Herbert Eugene Bolton, escribió *Spanish Borderlands: A Chronicle of Old Florida and the Southwest* (1920), donde difiere de su maestro y explica que para entender la historia de los Estados Unidos es necesario entender la de otras naciones, por lo que abunda en la historia del territorio entre Florida y California durante el Imperio español.

En 1933, el historiador Frederic Logan Paxson realizó una revisión historiográfica titulada *A Generation of the Frontier Hypothesis: 1893-1932*, donde demostró el poder de permanencia de las interpretaciones de Turner, sin prestar demasiada consideración a las debilidades ya aceptadas.

> Pese a las limitaciones, la tesis de Turner sigue llena de vitalidad y su influencia tiende a aumentar y a extenderse. En 1930, el estudio de la expansión de los boers en África Austral empieza a hacerse sobre ciertos paralelismos con la de los pioneros norteamericanos. A partir de 1940, el concepto de frontera al modo de Turner se insinúa en los trabajos de la historia de Australia. Y no mucho después, la hipótesis de la frontera es aplicada por Webb a todo el mundo occidental moderno. (Céspedes, 1960, 15).[17]

Más adelante el texano Walter Prescott Webb escribió *The Great Plains* (1931). Esta obra –que ganó popularidad después de los años sesenta– llamó la atención porque recuperaba elementos hasta entonces ignorados por los historiadores: el significado del suelo, la aridez, la escasez de árboles, el medio ambiente y, en general, la construcción del paisaje. Ni Bolton ni Webb fueron especialmente críticos de Turner o de su tesis de la frontera; más bien, defendieron las interpretaciones alternativas a la frontera y sugirieron que ésta no era la única fuente posible del expansionismo

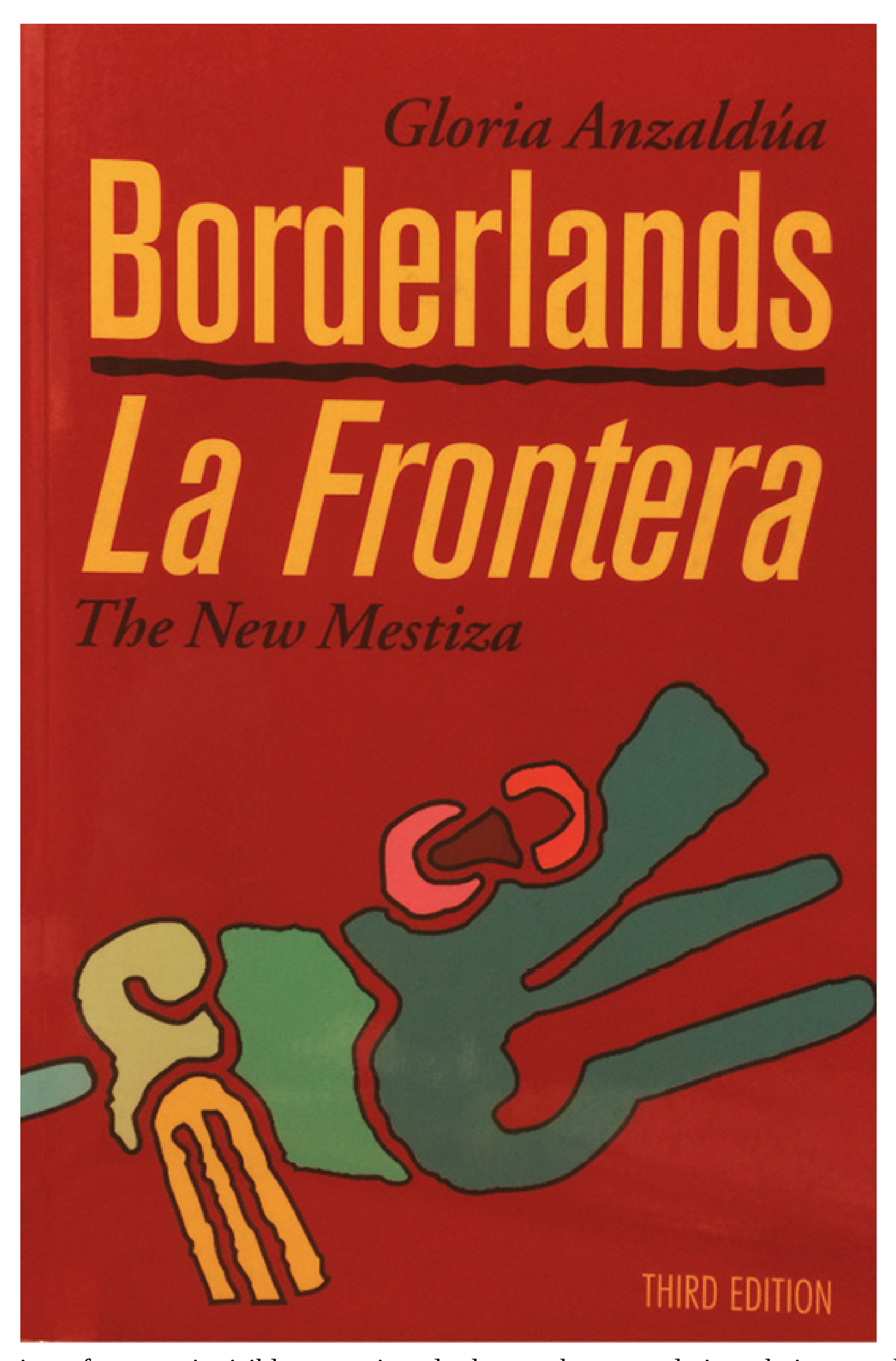
estadounidense.

En la década de 1970 aparecieron críticas de otro tipo y los ataques a la tesis de Turner fueron más directos; finalmente, en los noventa, la teoría se declaró muerta; no obstante, por convicción o nostalgia, aún hubo quien continuó considerándola aceptable (Etulain 1999). Se realizaron entonces nuevas reflexiones desde distintos ángulos, entre las cuales las más destacadas fueron las que enfatizaron la falta de reconocimiento a las minorías étnicas y, sobre todo –como fue el caso del trabajo de la historiadora Glenda Riley– a la indiferencia hacia la participación de las mujeres en la construcción de la historia del Oeste.

En 1989, en un congreso realizado en Santa Fe, Nuevo México, se habló por primera vez de la *New Western History*, definida en un manifiesto, hoy multicitado, como una nueva interpretación de la frontera a través de perspectivas que integren la complejidad de la región y que investiguen problemáticas de género, étnicas, de estudios de las migraciones, racismo, medio ambiente, etc., así como los determinantes económicas del pasado.

Una serie de posturas e interpretaciones historiográficas han dividido a los historiadores respecto a la historia de la frontera y del Oeste Americano; no obstante, la *New Western Histor*y es considerada un tipo de historia más realista y multicultural, enfocada en la vida cotidiana, en la complejidad de la frontera, en los imaginarios y en las distintas perspectivas que de ahí se desprenden.

A partir de finales de la década de 1980, aparecieron en Estados Unidos una serie de libros que influyeron en el debate sobre el significado de la frontera al demostrar su porosidad y sus innegables consecuencias en la cultura y en la identidad. Algunos de estos trabajos son *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987) de Gloria Anzaldúa, *Cultura y verdad: la reconfiguración del análisis social* (1991) de Renato Rosaldo, *Border Writing* (1991) de D. Emily Hicks, y la compilación de Calderón y Saldívar, *Criticism in the Borderlands* (1991) (Grimson 2003, 15).



También existen fronteras invisibles, por ejemplo, las que hay entre latinas, latinos, no latinas, no latinos, mujeres, hombres, homosexuales, heterosexuales, etc. Gloria Anzaldúa, *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 2007.

En estos textos, el mundo premoderno y el moderno son distintos; en el primero los grupos culturales de ambos lados se visualizan separados, mientras que en el segundo hay un entrecruzamiento cultural. Un punto a tomar en cuenta es la necesidad de conservar el elemento indígena por ser a partir del cual se va a "desconstruir" al sujeto fronterizo, tal como lo hace

Anzaldúa. Se explica el resultado del contacto de ambos mundos, pero también las consecuencias de reforzar las fronteras, las cuales desde su origen histórico son consideradas un espacio de conflicto y hoy son, además, un espacio de estigmatización. Se transita de lo simbólico implícito en los estereotipos construidos desde la cultura de masas en las primeras décadas del siglo XX a la creación de una zona de guerra a partir del fortalecimiento militar. Esta representación empezó a configurarse en el imaginario social a través de los westerns de los primeros tiempos, donde ciertas fronteras, ambientadas en el siglo XIX, eran representadas por fuertes militares, construidos para protegerse de los indios (Ford 1950). Hoy los muros construidos por el gobierno estadounidense son una realidad que nos remiten a esos filmes.

Actualmente se dispone de un sinnúmero de estudios sobre la *Teoría de la frontera* en los que se analiza la construcción de fronteras simbólicas e imaginarias y se hace énfasis en los diferentes tipos existentes; sobre todo, se intenta –en términos de Jacques Derrida– deconstruir la frontera, es decir, desentrañar los procesos históricos y los límites de su configuración. Los desplazamientos se refieren a la importancia de explorarla como un flujo y un laboratorio de distinciones, pero también de resistencias y de exclusiones.

Las más recientes interpretaciones pretenden ir más allá de la perspectiva etnocéntrica mediante la cual "se miraban a sí mismos como centros empíricos y conceptuales de las fronteras del mundo" (Grimson 2003, 17). Se trata ahora de analizar el problema mediante el rastreo de distintas condiciones y la exploración de nuevos límites.

Calderón y Saldívar, dos estudiosos del tema, situaron las zonas fronterizas en la cultura del sudoeste de los Estados Unidos, es decir, en los estudios chicanos: "En resumidas cuentas, las zonas fronterizas pertenecen a la cultura chicana, a la expresión propia y cultural de los chicanos. Se trata, pues, de un derecho de propiedad" (Michelsen y Johnson 2003, 39). Ser chicano es una toma de posición, pero también implica haber nacido en determinado lugar. La elección entraña resistencia.

Quienes trabajan este tópico coinciden en su mayoría en que la frontera mexicana tiene implicaciones culturales, de desigualdad, de género, de clase y de etnicidad. Por su parte, los estudios chicanos –que cobraron fuerza en la década de 1960 y posteriormente se visibilizaron de forma

notable– han examinado la problemática con la exclusión como eje: en lo geográfico, en lo étnico y en lo teórico. El objetivo final de ese tipo de estudios es contemplar un futuro que reconozca fronteras culturales no diferenciándolas, sino confundiéndolas, relacionándolas y mezclándolas.

Otro término que se ha utilizado es el de "desterritorialización" de la cultura, que se refiere justamente a eso, a salvar la subjetividad y la individualidad en favor del reconocimiento y la toma de conciencia de los cruces psicológicos y lingüísticos que de por sí existen. Y si las culturas lograrán fundirse o fusionarse gradualmente con el fin de conservar cada una de sus partes, resultaría aun mejor (Michelsen y Johnson 2003, 27).

Un objetivo más, entonces, es replantear el lugar de la frontera mediante el cuestionamiento de los discursos tradicionales, y destacar las zonas fronterizas como espacios de una nueva producción cultural: de un "nuevo *mestizaje*" más tolerante. El límite deja de ser el político-geográfico, para abrirse a todo tipo de teorización. Se vuelve, por tanto, una herramienta conceptual, un índice cultural. Se trata de replantear la frontera, releerla y tomar en cuenta las múltiples identidades que por ella transitan (Michelsen y Johnson 2003, 52).

Podemos analizar lo anterior de forma directa en el *western*, pues retomar las películas desde su construcción fílmica histórica e ideológica permite profundizar y reinterpretar puntos de vista maniqueos, racistas e imperialistas; no es gratuito que los críticos de la frontera hablen de esquematización, de la narrativa víctima/villano, y de trayectorias étnicas y raciales. En este caso se intenta ofrecer una perspectiva crítica y multidisciplinaria a partir del análisis de algunos de los elementos representados.

LA FRONTERA COMO FORJADORA DE LA NACIONALIDAD E IDENTIDAD ESTADOUNIDENSES

En las Islas Canarias se levantaba una enorme estatua de bronce, de un caballero que señalaba, con su espada, el Oeste. En el pedestal estaba escrito: "Volveos. A mis espaldas no hay nada".
R. F. BURTON, *1001 Nights.*

Ya se dijo que la frontera entre México y Estados Unidos es hoy un espacio que trasciende lo geográfico; es una frontera porosa y multirreferencial por la cual se filtran, transitan y se mezclan culturas, imágenes, sonidos, identidades, con miles de deseos y necesidades que cambian y se transforman permanentemente. En este contexto, es

importante considerar el significado construido en la historia de los Estados Unidos a lo largo del proceso social e histórico cotidiano.

En todo momento se deja ver cierta transversalidad que no deja nada fuera, sino que reintegra y reincorpora formas y contenidos para dar origen a otros. Otra razón por la que este análisis parte del *western* de la primera parte del siglo XX es porque ahí se cimentaron muchos de los estereotipos de los mexicanos difundidos a través de la cultura de masas; estereotipos que, como se mostrará, se fueron forjando desde la colonización inglesa de Norteamérica y cuyos orígenes se remontan a los conflictos entre los Imperios europeos en el marco de las luchas entre las Iglesias católica y protestantes. La riqueza económica del continente fue disputada primero por el expansionismo europeo y, más adelante, por el capitalismo norteamericano. Los naturales del lugar no fueron considerados como iguales por los recién llegados y las naciones comerciales que se establecieron ahí tampoco lo hicieron en términos de equidad. Para fundamentar tales diferencias había que construir mitos y estereotipos que, sobre todo, superaran el hecho mismo: "en las mentalidades, la mitología nacida de un acontecimiento a menudo prevalece sobre el acontecimiento mismo" (Baczko 2005, 12).

Los Estados tienden a considerar que sus posesiones territoriales les corresponden por naturaleza. En el caso estadounidense, el significado de la frontera va más allá; el Estado construyó su identidad a partir de ella, en cierto momento histórico. Si logró forjar nacionalidad y justificar el expansionismo es porque –a decir de Turner– es un lugar que se desplaza hacia el Oeste y el cual hay que alcanzar. Para el imaginario norteamericano, esto fue México: una enorme extensión de tierra que ofrecía promesas de bonanza y fertilidad. También forjó patria y nacionalidad: *el espíritu de la frontera* –como le llamaban– era áspero, audaz y móvil. Había que vencerlo, como al paisaje, y, sobre todo, tenía que expandirse.

Por otra parte, la fundamentación del Destino Manifiesto es un punto que de manera recurrente aparece en el trasfondo de tales argumentos; a partir de él se pueden justificar el poder, la nacionalidad y el predestinado imperialismo estadounidense como un destino cuyos orígenes se remontan a la discriminatoria teología puritana:

En la conformación norteamericana de la doctrina del Destino Manifiesto tuvo parte

principalísima el terrible peso de la tradición antiespañola; por consiguiente, cuando en las manos políticas estadounidenses se enarboló la doctrina contra nosotros, la crudeza de su aplicación reflejaba simplemente la ingente montaña de prejuicios adquiridos (Ortega y Medina 1989, 11).

Prejuicios y fundamentos que han sido transmitidos a través de los diferentes medios de masas y que, por medio de la ideología, han persuadido a hombres y mujeres de varias generaciones respecto a su superioridad, legitimando así el poder de los estadounidenses.

La construcción de la nación estadounidense tiene sus orígenes en la colonización del Gran Oeste en el siglo XVII, cuando las Trece Colonias –posesiones de Gran Bretaña– se establecieron en Norteamérica. Se puede decir que desde entonces muchos de los rasgos de la *frontera* se fueron constituyendo como prototipo. La primera frontera fue Massachusetts, situada al borde del país indio, con miras a ir siempre hacia adelante.

La ocupación de tierras "salvajes" exigió ciertas cualidades militares, psicológicas y morales. De la defensa común y la unidad de los habitantes dependió en buena parte la consolidación de los territorios, así como la creación de las instituciones de los pueblos. También hay que mencionar que las poblaciones fronterizas fueron consideradas por los representantes del Este como lugares indeseables: "La tentación de considerar a la frontera como campo de inversiones le parecía al clero un peligro para las 'instituciones de Dios'. La *frontera* era 'el lado malo de la Valla'" (Turner 1960, 67).

El significado de la *frontera* ha sido contradictorio desde sus orígenes. Por un lado, es un lugar hasta cierto punto negativo por ser el límite de todo: de la civilización, en especial. Pero también es un lugar desde donde se conquistan las tierras salvajes con el fin de cumplir con la política expansionista de un país. Ya lo dijo Calhoum, un congresista del siglo *xix*: "Somos grandes y –casi me da miedo decirlo– ¡crecemos rápidamente!" (Turner 1960, 21).

La *frontera*, siempre en movimiento, avanzaba; ello implicaba no sólo un desplazamiento geográfico, político y militar –como fue el caso de la guerra de Texas en 1848–, sino también el establecimiento de una línea divisoria entre la civilización y la barbarie que, por supuesto, abría paso a la expansión y a promesas de mejor vida.

El Oeste era la tierra virgen donde las oportunidades se concretaban en

logros, donde el colono se forjaría a sí mismo como estadounidense; era el lugar donde se construiría la nación en todos los aspectos: político, social y espiritual. En un primer momento, se trató de sitios aislados a los que sólo se podía llegar en carreta o caballo, mucho después, tras muchas penurias, serían unidos por el ferrocarril.

En *The Pilgrim* [*El peregrino*] (1923), de Charles Chaplin, se muestra justamente el límite marcado por el ferrocarril. La nación se forjaría a partir del dominio de la naturaleza y de la guerra con las diferentes etnias indias, los primeros con las que los "colonos" establecieron relaciones comerciales y –aunque tardó en reconocerse– mestizajes (véase Nash 1989).

Entre los inmigrantes que llegaron a poblar el Gran Oeste estaban desde los pioneros que lucharon contra la naturaleza y los indios "salvajes" hasta los hombres de negocios que compraron tierras e industrializaron la región, construyeron molinos, abrieron tiendas y establecieron juzgados, o bien, los aventureros que simplemente despojaron de sus tierras a quienes ahí habitaban. Cabe recordar la naturalidad con que esta situación se representó en el cine; *Red River* [*Río rojo*] (1948), de Howard Hawks,[18] es un ejemplo. Al inicio de la película, John Wayne se apropia de un amplio territorio y mata a quien intente quitárselo, aún si para ello se muestren títulos de propiedad validados por la Corona española.



Cartel de *Red River* (*Río rojo*). Dir. Howard Hawks y Arthur Rosson. Monterey Productions: 1948. Archivo de la Cineteca Nacional.



Río rojo se anunció con la promesa de provocar "emociones que perdurarán toda una eternidad". *Cinema Reporter*, 1948.

Estos personajes "valientes y aventurados" son interpretados por actores como el ya mencionado Wayne[19] o Anthony Quinn,[20] por ejemplo. La motivación de todos esos personajes fue casi siempre "la demanda de tierras y el amor de la libertad ofrecida por las tierras vírgenes [que] llevaba la

frontera cada vez más hacia adelante" (Turner 1960, 35). Así, los inmigrantes iban dejando de ser ingleses –o lo que fueran– y se "americanizaban" para forjar esa nueva patria que construirían desde el principio:

> Mientras existe tierra libre, existe también la oportunidad de competencia, y el poder económico asegura el poder político. Pero la democracia nacida en una tierra libre, en donde se manifiestan fuertemente el individualismo y el interés personal, y que se muestra intolerante ante la educación y la experiencia administrativa, y que impulsa la libertad individual más allá de los debidos límites, presenta peligros junto a las ventajas (Turner 1960, 43).

Los *westerns* de bajo presupuesto que se analizan en este trabajo resultan interesantes porque recuperan personajes secundarios, de bajo perfil, con historias al parecer simples que, precisamente por ello, dicen mucho sobre el imaginario de los estadounidenses.

El Este pone sus ojos en el Oeste como una prueba a pasar; hace esfuerzos por regular la *frontera* a través de actividades religiosas y educativas –como se verá en *The Pilgrim* o en *The Ride Back*–, mediante emigración interestatal y sociedades organizadas. El tema de la Ley y su aplicación es todo un reto. La heterogeneidad de la *frontera*, su dispersión, su lejanía, hicieron de la rudeza un mecanismo necesario que generó agudeza y curiosidad:

> Esa disposición práctica es inventiva, y rápida en hallar expedientes; esa magistral captación de las cosas materiales, privada de sentido artístico pero poderosamente eficaz para conseguir grandes fines; esa incansable y nerviosa energía, ese dominante individualismo que labora para el bien y para el mal y, al mismo tiempo, esa alegría vivaracha y esa exuberancia que acompañan a la libertad; esos son los rasgos de la frontera o aquellos producidos en otros sitios como consecuencia de la existencia de la frontera (Turner 1960, 47).

Lo que el mar Mediterráneo fue para los griegos –un espacio de nuevas experiencias y aventuras–, la *frontera* lo fue para Estados Unidos, dice Turner. Frontera que se expandió a partir de la fundación de las Trece Colonias, donde se promovió desde el principio un espíritu violento y agresivo que no se detendría ante nada: "Y para animar a nuestras tropas a que salgan o vayan a salir contra el enemigo, esta Asamblea pagará cinco libras del tesoro público por cada cuero cabelludo de hombre enemigo muerto en esta Colonia".[21]

El *West* es, por lo tanto, lo que hay más allá; es el hombre expansivo a toda costa, que va imponiendo las leyes y construyéndolas al mismo tiempo. Los valores e ideales del Este se trasladaron al Oeste. Esto permitió

generar disposiciones para reservar tierras dentro de las zonas a colonizar, para establecer escuelas, universidades, etc. Como ya se mencionó, la primera *frontera* se erigió en Massachusetts en el siglo XVII y fue el prototipo para las posteriores.

Para entender cómo se concibió y construyó el concepto del "Viejo Oeste", es necesario ubicarnos en el tiempo y en la historia. Para muchos, el Viejo Oeste era la costa del Atlántico, pues tomó un siglo de lucha con los indios el extenderse al interior del país. En otros casos –como lo escribió el presidente Theodore Roosevelt en *Winning of the West*, publicada entre 1894 y 1896–, iba de la región localizada alrededor de los bosques de Allegheny, en Pensilvania, hasta el océano Pacífico. Para Roosevelt, era un espacio natural en donde se libraron enfrentamientos con los españoles, los franceses y los indios en torno a guarniciones –también llamadas "marcas de frontera"–, donde permeaba una férrea disciplina militar que impedía abandonarlas (Ford 1950). Esta imagen nos remite a las películas de John Wayne, como *Río Grande*, ambientada en la segunda mitad del siglo XIX. Vista de esta forma, la frontera es una zona de guerra que, entre otras cosas, vuelve a los hombres rudos.

> No se aprecia completamente la influencia de ese sistema hasta que no se llega a la cabaña de un campesino solitario en el Oeste. En tal situación, incluso un hombre procedente del Este adquiere los modales de un patán, sus hijos crecen sin educación alguna, el sábado es algo desconocido y la religión y sus obligaciones dejan de ejercer control sobre el corazón y la vida (Turner 1960, 73).

La cita anterior se refiere al primer periodo de la vida de las colonias, cuando prevalecían la comunidad y el ideal puritano; se trataba de imponer en los nuevos territorios conquistados la educación, la moralidad y la urbanidad, no obstante las dificultades; y si acaso debieran perderse, tendría que ser por una real necesidad y siempre con miras a recuperarlas después.

Escritores como el reverendo irlandés Francis Makemie, considerado uno de los fundadores de la Iglesia presbiteriana de los Estados Unidos, con el propósito de cambiar la percepción de los colonos y sembrar la curiosidad entre ellos, declaró en el siglo XVIII que "la parte mejor, más rica y saludable de vuestro país está todavía sin habitar, más allá de las cascadas, de todos los ríos, hacia las montañas".[22] Todo esto llevó a la conformación de una nueva sociedad, diferente a la de los primeros colonos: una sociedad democrática, autosuficiente, primitiva y agrícola.

El desarrollo del mercado nacional hacia el interior fue otro elemento que permitió la disminución de la dependencia colonial respecto a Europa, lo que coadyuvó a plantear la cuestión del nacionalismo. Si bien en un primer momento hubo reticencia, si se sigue con detenimiento la historia de la frontera se puede comprobar que las nuevas instituciones, la democracia y algunas medidas revolucionarias están influidas por el Viejo Oeste, por ser éste un lugar donde germinaron las ideas y donde, necesariamente, la Unión Americana tuvo que construirse partiendo de cero. Desde ahí los "pioneros" cruzaron montañas y ríos para fundar nuevos estados, y tuvieron que gobernarse a sí mismos.

Por otra parte, el individualismo que permeaba el espíritu de colonización produjo la pérdida de control; de ahí que no era difícil que se cometieran abusos ni que se impusiera la ley del más fuerte. En *Border Patrol* (1942), Hopalong combate el abuso contra los débiles, que en este caso son los trabajadores mexicanos indocumentados a los que se mantiene en un estado de esclavitud.

Una región que es importante diferenciar es el "Medio Oeste", poblado hacia fines del siglo XVIII y principios del XIX; está formado por los estados de Ohio, Indiana, Illinois, Michigan y Wisconsin. Turner describe a la sociedad del Medio Oeste como simple y poco diferenciada, donde las familias constituían una entidad autosuficiente. En esta área, la libertad y la igualdad florecieron como en ningún otro lugar por la libre competencia en circunstancias más o menos similares:

> […] tanto el colono nativo como el inmigrante europeo vieron en ese movimiento libre y de competencia que se daba en la frontera la posibilidad de romper la esclavitud del orden social y de elevarse a un plano superior de existencia. El *pioneer* deseaba apasionadamente conseguir para él y para su familia un lugar favorable en medio de las grandes, libres, aunque fugaces oportunidades que se le ofrecían (Turner 1960, 131).

Cada región tuvo una relación específica con su propia frontera –y lo que ésta significaba– de acuerdo con su situación geográfica, histórica y política. Debido al aislamiento en que se encontraban algunos de estos asentamientos, unos ofrecieron resistencia y otros se enfocaron en sus aspiraciones y en sus propias necesidades. De ahí surgieron también movimientos nacionalistas basados en las historias y en el desarrollo de cada región. Estas diferencias tuvieron que ser reconocidas para encontrar puntos y experiencias coincidentes que les permitieran más tarde

constituirse en nación.

En este contexto surge la necesidad de independizarse de Inglaterra, pero también se desprende de ahí ese impuso expansionista que ha permeado prácticamente toda la historia de los Estados Unidos: “la anexión de Texas y de la Costa del Pacífico no fue en un auténtico sentido más que la consecuencia del mismo movimiento de expansión” (Turner 1960, 43).

Así, el Oeste debe ser entendido como algo más que una región geográfica: “una forma de sociedad” (Turner 1960, 170) que creará un nuevo orden social y estatal con las ventajas y deficiencias que esto implica. El destino del *nuevo americano* es definido por Andrew Jackson, un viajero de esa primera época: “América es como un inmenso taller, sobre cuya puerta se lee en caracteres llameantes ‘Prohibido el paso como no sea para tratar de negocios’” (Turner 1960, 175).

Por estas razones, fue fundamental el tema del ejercicio de la ley y, ante la ausencia de éste, la construcción de la legalidad. Era necesario mantener el orden en un espacio construido día a día social e históricamente, aunque fuera de forma más fáctica que institucional; de ahí que el carácter personal de la ley fuese comprensible en tales condiciones: “un crimen era más una ofensa contra la víctima que una violación de la ley del país […]; si había que actuar, lo mejor era hacerlo del modo más rudo, inmediato y efectivo” (Turner 1960, 176). Este método, directo y eficaz, no toleraba demasiado las formas complejas del Este; prefería elegir a un hombre del pueblo que se hubiera ganado el respeto de la comunidad, más que las elaboradas instituciones gubernamentales de los habitantes del Este; “el premio era para el más astuto o para el más fuerte” (Turner 1960, 224):

> Para la nueva democracia del Oeste, los cargos públicos constituían una oportunidad para ejercitar los derechos naturales como ciudadano de la comunidad, en pie de igualdad. La rotación de los cargos públicos servía no sólo para permitir al hombre que obtenía éxito castigar a sus enemigos y recompensar a sus amigos, sino que también proporcionaba un entrenamiento práctico en la conducta efectiva de los asuntos públicos, cosa a la que todo americano pretendía tener derecho por el solo hecho de haber nacido (Turner 1960, 220).

Toda esta situación se fundamentó en el Destino Manifiesto y en el idealismo de estos hombres y mujeres que se lanzaron hacia adelante, dejando atrás los rancios y caducos preceptos europeos. En el Oeste prevalecería el ideal de igualdad, pero sólo entre ellos, los migrantes europeos. Los indios, los españoles, los negros y los mexicanos no

formaban parte de su sociedad. Incluso el ideal de la prosperidad del individuo subordinó los derechos y obligaciones de la nación al “desarrollo” del país y a que los habitantes de este nuevo mundo continuaran su carrera ascendente con la menor interferencia posible (Turner 1960, 226).

La democracia estadounidense fue el resultado de dichas condiciones, al igual que el ideal de libertad que proporcionó al individuo la oportunidad de mejorar su vida dentro de ciertas circunstancias de movilidad social y espacial. Los principios y las formas de actuar fueron parte de su construcción como sujetos históricos y sociales, lo mismo que sus experiencias, su capacidad de resolución y el manejo de ciertas situaciones.

El paradigma de conquista permeó el pensamiento de los primeros colonos; fue utilizado como baluarte por futuras generaciones y reproducido en el imaginario y en la cultura popular de los estadounidenses. El *pioneer*, como es nombrado, “creía en la sencillez, en la frugalidad y en el Gobierno del pueblo” (Turner 1960, 226). Esta democracia es descrita como su religión. La regulación de la ley, por lo tanto, partía del individualismo.

Los prejuicios entre los propios inmigrantes, dependiendo del lugar de Europa de donde provenían, acentuaban las diferencias de clase, por lo que en ocasiones la democracia se vio perturbada; sin embargo todos tenían la idea de que América era la tierra de la libertad y las oportunidades, y así se construyó la nación y lo que llegó a llamarse el *tipo americano*: “un tipo por el cual [se] lucharía contra aquellos que lo desafiaran con las armas y por el cual [se] haría sacrificios en tiempo de guerra, incluso el sacrificio temporal de la libertad individual y de la vida, para que tal libertad no se perdiera para siempre” (Turner 1960, 294).

Este tipo se reprodujo en innumerables *westerns*: en *Rio Grande*, dirigida por John Ford, el protagonista –interpretado por John Wayne– deja a su familia 15 años con el solo mandato de ir a defender de los indios la frontera sur. No ve crecer a su hijo, con quien se reencuentra cuando éste es un soldado de la Unión Americana y llega al fuerte bajo sus órdenes; ni vuelve a ver a su esposa; sin embargo, no hay ningún reproche porque su deber es sacrificarse por la patria que se construye día a día.

DESTINO MANIFIESTO: PIEDRA FUNDACIONAL Y LEGITIMADORA DEL MODO DE SER ESTADOUNIDENSE

El río Grande había sido providencialmente designado por la mano de los cielos como frontera entre dos grandes naciones que perseguían objetivos distintos.

ALBERT K. WEINBERG[23]

Es imposible hacer un análisis de la representación de la frontera mexicana en el *western* sin entender el origen histórico y teológico del Destino Manifiesto. Ahí, justamente, se encuentran los fundamentos ideológicos y espirituales de numerosos elementos que configuran el imaginario social de los estadounidenses y su identidad. Su rivalidad con los españoles se remonta a las rencillas entre Inglaterra y España surgidas en el siglo XVI. Desde su particular punto de vista, al Sur, el mestizaje se hizo a partir de lo peor de los españoles y los indios, cuyo resultado fueron los mexicanos.



La mirada debe dirigirse al Oeste, es lo que está por *conquistar y civilizar*. John Gast, *El Progreso Estadounidense* (alegoría del Destino Manifiesto). 1872.

Las empresas coloniales inglesa y española en América en realidad no fueron muy distintas entre sí; incluso, se puede decir que su desarrollo fue paralelo. La diferencia residió más bien en las tareas y en las formas de adoctrinamiento. El ideal estadounidense data de las primeras colonias, época caracterizada, según Ortega y Medina (1989), por episodios sangrientos y contradictorios: "Los Estados Unidos no descendieron directamente del Edén", aunque en 1583 se aseguraba que "todas las acciones o decisiones humanas eran la resultante natural del misterioso y, no obstante, evidente *calling* o llamado con el que Dios, el anglicano por supuesto, favorecía a sus elegidos" (Ortega y Medina 1989, 13).

Los ingleses argüían que tenían derecho a tomar todo tipo de represalias contra los indios por razones de seguridad. El uso de la guerra era totalmente legítimo, lo mismo que resistir violencia con violencia. También consideraban legal apropiarse de las tierras de los indios, luego de haberlos vencido.

Las expediciones coloniales eran patrocinadas, entre otros, por comerciantes ricos y empresarios que hacían aportaciones en metal o en especie (barcos, armamento, etc.), por lo que la colonización se formalizaba como una empresa o una asociación de accionistas autorizada por el Estado, que era el responsable de nombrar al gobernador y a los demás funcionarios. Los llamados *aventureros* (en realidad, inversionistas) recibían más adelante los dividendos que les correspondían, sin olvidar que les estaba permitida la piratería, que constituía una especie de seguro contra las pérdidas económicas o, cuando menos, servía para contrarrestar los riesgos. Para ello estaban los galeones españoles cargados de riquezas por todo el mar abierto. Ortega y Medina cita al historiador inglés D. B. Quinn:

> Puesto que el costo de equipar una expedición y suministrar medios de vida a una colonia no podía ser inmediatamente rembolsado mediante el beneficio comercial obtenido en Norteamérica, fue necesario encontrar un objetivo que procurase rápidamente a los inversionistas una recuperación. Éste se encontró en la piratería.[24]

Por otro lado, tanto para los ingleses, como para los indios pieles rojas, el comercio era muy importante y estaban dispuestos a ser recíprocos siempre y cuando las circunstancias lo permitieran.[25] El medio de persuadir de los ingleses fue, desde luego, la guerra, pero también lo fue el comercio mismo. “Los ingleses pueden muy bien comprar las perlas de la tierra y vender las perlas del cielo.”[26] La colonización inglesa no fue diferente de la española en el sentido de que en ambos casos se “vendía” un beneficio espiritual-material. Las colonias inglesas se arraigaron en América hasta el siglo XVII, cuando lograron hacer del tabaco el producto de exportación por excelencia, pues era de fácil obtención y muy demandado en Europa. Esto ocurrió en Virginia, mientras que en Nueva Inglaterra sucedió algo similar con las pieles.

Es importante mencionar tales condiciones geográficas y económicas porque están entre los elementos que dieron legitimidad ideológica al Destino Manifiesto. Por ello es importante el aspecto religioso que tiene sus antecedentes en el conflicto entre la contrarreforma española y la moderna

reforma anglicana, ocurrido en el siglo XVI. Los estadounidenses recuperaron muchos de estos elementos conflictivos al construir una doctrina que justificaba su poder, su superioridad y su predestinado imperialismo. La herencia histórico-religiosa pasó casi íntegra a las colonias americanas:

> Con la independencia los colonos secularizarán al máximo la doctrina, que acabará siendo lo que conocemos como destino patente o evidente (*manifest*); es decir, un destino preordinado como correspondía a la vieja teología puritana, tan discriminatoria, que estableció la tajante división entre hombres (también razas y naciones) *elegidos* y hombres *réprobos* (Ortega y Medina 1989, 10).



"Entre *elegidos y réprobos* te veas." Juan A. Ortega y Medina. *Destino Manifiesto. Sus razones* históricas y su raíz teológica. México: Conaculta/Alianza Editorial Mexicana, 1989.

En este universo, los católicos hispanoamericanos se cuentan entre los seres réprobos. Con todo y que la empresa inglesa tuvo tintes ciertamente espirituales, la luz no podía ser dada fácilmente por Dios a cualquiera, afirma un inglés del siglo XVI: "Dios no ha querido que una gracia tan abundante como lo es la luz de Su palabra y conocimiento sea revelada a aquellos infieles antes del tiempo acordado para ello" (Ortega y Medina 1989, 15). No sabemos cuándo sería exactamente el tiempo acordado, pero

la llegada de los ingleses al Nuevo Continente era, desde esta perspectiva, el primer paso hacia el reconocimiento del Dios verdadero, lo que significó también “la derrota de Satanás”. Los ingleses afirmaban haber recibido “un misterioso mensaje, o mejor encargo, exteriorizado en la idea de un destino evidente, patente, ineluctable; es decir un destino manifiesto” (Ortega y Medina 1989, 29).

Tales argumentos no sólo fueron usados contra indios, españoles o hispanoamericanos, sino también contra los franceses. La apropiación de los territorios estuvo en la cima de los deseos de los Imperios europeos. No puede decirse que Francia fuera una amenaza real, pues sus guerras internas y pugnas contra España, su rival histórico, mantuvieron a ese país fuera de la jugada. Bajo esta lógica, Francia tampoco era favorecida por Dios.

Sobre la relación con los indios, hay que decir que aun cuando los primeros colonos dependieron de ellos para su alimentación, más tarde no dudaron en acusarlos de haraganería como antes había ocurrido con los irlandeses para justificar la violencia contra ellos por parte de Inglaterra. Las mujeres pieles rojas ejecutaban las labores agrícolas mientras los hombres cazaban, pescaban y defendían permanentemente a su pueblo contra las tribus enemigas. Los campesinos europeos tenían ritmos y formas de trabajo diferentes a los de los indios, lo que no significa que unos fuesen mejores que los otros. Sin embargo, los colonos ingleses sólo entendían el trabajo desde el punto de vista del hombre protestante, el cual era ofrecido como panacea: “convivir bajo el sano yugo de la sociedad económicamente activa, competitiva y por supuesto cristiana […] el error de los indios consistía en su dispersión social” (Ortega y Medina 1989, 77).

> Admito que los indios tienen el conocimiento de cómo obtener cierto fruto de su tierra; sin embargo, se les puede hacer ver su ignorancia, se les puede pues arrancar de ella y atraerlos hacia la civilización y el conocimiento. Y tendremos que hacerlo de modo que les hagamos entender que la décima parte de su tierra puede ser trabajada y empleada para que rinda más provecho de lo que ahora rinde el uso y beneficio de la vida humana. Creo que Dios creó la tierra a fin de que por medio del cultivo y labor se produzcan las cosas que son necesarias para la vida del hombre (citado en Ortega y Medina 1989, 77).

La misión, vista así, recuerda a las Cruzadas, si se piensa en la aparente negativa de los indios a la cristianización o al trato con los blancos: al *puritan American way of life* (Ortega y Medina 1989, 112), depositario de la libertad y el progreso, cuyo propósito más bien era justificar y defender los

intereses estadounidenses en el mundo, esta cita lo ejemplifica.

> En 1830 los indios cherokis ya civilizados y participantes del *American way of life* fueron obligados a dejar sus tierras y poblados y cruzar el Misisipí ante la violenta presión de los colonos y aventureros blancos; es decir, "los hombres más groseros y sin ley que uno pueda imaginarse y como jamás se haya visto", quienes constituían una masa humana prodigiosa y corrompida como nunca antes se había congregado en cualquier otra parte del mundo. Las autoridades de Georgia, por un lado, y, por el otro, la actitud incalificable del presidente Jackson conspirando de consuno en el criminal proyecto de expulsar a los indios, sin hacer caso de la resolución justiciera a favor de éstos por parte de la Corte Suprema de Justicia (J. Marshall). El argumento del gobernador de Georgia, George M. Troup, fue que, en efecto, la posesión de la tierra se legitimaba mediante el cultivo de la misma (cosa que efectivamente realizaban extensiva e intensivamente los pieles rojas, poniendo en ello gran esfuerzo y celo); pero que en este caso la providencia divina había decretado que los cultivadores no debían ser labradores rojos cristianizados sino colonos blancos cristianos.[27]

En 1847, cuando tras perder la guerra con Estados Unidos, México perdió también parte de sus territorios, el argumento fue muy similar. No era importante que los imperialistas estadounidenses no tuviesen claro el origen de las tesis generadas en el siglo XVI, los "razonamientos" se utilizaban cada vez que las circunstancias lo requerían: "curiosa, si no es que sospechosa coincidencia o herencia histórica", dice Ortega y Medina.

Las características que atribuían a los indios tampoco ayudaron demasiado. Las crónicas publicadas en ultramar los describían como "gente de suyo diabólica", perezosos, traicioneros y crueles. Adjetivos que propiciaban que nadie tuviera cargo de conciencia alguno tras quitarles sus tierras (Ortega y Medina 1989, 75). Los estadounidenses en particular llevaron tales prácticas y premisas teóricas a los más absolutos extremos. La predestinación se fundamentó en "el eterno decreto con que su Majestad determinó lo que quiere hacer de cada uno de los hombres: porque él no los cría a todos en la misma condición y estado; mas ordena los unos á vida eterna; los otros á perpetua condenación".[28] Al secularizarse, este determinismo marcó el comienzo de la discriminación en la edad moderna y acarreó, a su vez, la propagación de los problemas interreligiosos e interraciales.

El despojo de los territorios mexicanos de Texas, Nuevo México y California se operó a través de ventas obligadas a precios bajísimos, expropiaciones ilegales, asaltos a mano armada, entre otras muchas tropelías, argumentándose, además, que "los mexicanos no obtenían de tales

tierras el debido rendimiento" (Ortega y Medina 1989, 113). En los archivos coloniales y poscoloniales de los siglos XVII y XVIII abundan argumentos como el siguiente: "si los norteamericanos habían engañado siempre a los indios y si los mexicanos no eran mejores que los piel roja, no veía razón por qué no seguir con aquellos el mismo procedimiento para quitarles sus tierras (1848)" (Ortega y Medina 1989, 81). Hacia la segunda parte del siglo XIX y principios del XX, dichos argumentos fueron sustentados teóricamente en el darwinismo social, uno de cuyos principales exponentes fue Herbert Spencer. Se debe decir que no todos los estadounidenses estaban de acuerdo en asimilar a todo México; una buena parte de los congresistas que se oponían sostenían argumentos como el siguiente:

> La idea de unir los destinos de esta libre y gran república a los de un país como México es sorprendente y debe llenar de alarma al espíritu de cualquier persona reflexiva... ¿En qué otro país de la tierra podemos encontrar todos los males de raza, gobierno, religión y moral? Y si es que existen otros males, seguramente también se encontrarán allí (Vázquez de Knauth 1972, 25).

No obstante, apropiarse de minas de oro y plata, tesoros prehispánicos y eclesiásticos, mano de obra barata, entre otros, resultaba un atractivo y jugoso aliciente para un pueblo industrioso. Sin contar con el hecho de que así cumplían la misión regeneradora de un pueblo incivilizado. En 1847, en plena guerra, el *Daily Union*, de Washington, publicó una carta de un pennsilvanés que calificaba la guerra entre México y los Estados Unidos como "la realización religiosa de nuestra gloriosa misión nacional bajo la guía de la providencia divina, para poder así civilizar, cristianizar y levantar de la anarquía y degradación a un pueblo de lo más ignorante, indolente, malvado y desgraciado" (Ortega y Medina 1989, 125).

De esta manera, el hombre puritano se autoconstruyó como el elegido, con una confianza absoluta en estar destinado a ser el dueño del mundo, poder que Dios le dio *casi* personalmente:

> La doctrina calvinista, al dejar totalmente desamparado al hombre frente a Dios (*sevum arbitrium*) y al hacerlo juguete, por decirlo así, del inescrutable e inmutable decreto divino (*predestinado*), permite que los nuevos hombres, la nueva clase (terratenientes, comerciantes, industriales, inversionistas, rentistas modestos, artesanos progresistas y aventureros de toda laya) se apoyen solidariamente en el fervor nacionalista que, bajo la fórmula religiosa, se transforma en un credo original y desafiante: nacionalismo anglicano-puritano (Ortega y Medina 1989, 91).

Esta perspectiva permitió que el deseo de obtener riquezas fuera visto como una forma de vida válida, desprovista del sentido suntuario tan

criticado en los españoles, por el solo hecho de estar al servicio de alguien que pudiera acrecentarla en beneficio de sus legítimos intereses individuales y de la nueva sociedad. La riqueza y la acumulación de bienes serían, sobre todo, *prueba de su salvación.* A ello se enfocó la vida social, el progreso y la modernidad de esos tiempos. La doctrina puritana sentó las bases de lo que serían los Estados Unidos, guiados por el *destino manifiesto* que por mandato divino le correspondía. La visión religiosa permeó así la vida social y política, al igual que las ideas de libertad, igualdad e individualismo:

> En la raíz de todo puritano auténtico se halla la fuerza indomable de la futura libertad y democracia políticas. El puritanismo fue una renovación, una adaptación de la antigua moral cristiana a las nuevas exigencias burguesas: la economía tradicional fundada en la virtud cede ante la nueva economía fundada en la necesidad, la especulación y la ganancia […] el mismo hombre puritano considerará el retroceso, el fracaso y la imperfección como estigmas que evidencian la condena (Ortega y Medina 1989, 98).

La superioridad racial y la nacional fueron instrumentos del mandato divino, que fundamentó el imperialismo estadounidense y su supremacía en el mundo. El *llamado* de Dios fue el pilar en el que se sustentaron las cualidades del *modo de ser* "americano".

> Los recién nacidos Estados Unidos hicieron de la austeridad, energía, autoconfianza, frugalidad, previsión e industria puritanas los resortes impulsores e imprescindibles para la multiplicación y desarrollo de la riqueza. En la semilla puritana se contenía ya toda la futura grandeza de la democracia norteamericana; también todo su futuro, exclusivo electo y providencial *destino manifiesto* (Ortega y Medina 1989, 108).

El *destino manifiesto* se adaptó a las necesidades y a los procesos históricos. Los estadounidenses consideraban tener el "derecho a la tierra incultivada o mal cultivada" y este argumento utilizado inicialmente frente a la supuesta incapacidad de los pieles rojas y de los mexicanos terminó por aplicarse en el mundo entero. Se le puede llamar también la herencia de un *designio providencial*. En términos teóricos, estos argumentos formaron parte de la filosofía burguesa durante el proceso de crecimiento político y económico de esa nación. Sirvió también para justificar la intervención en países donde, en su opnión, era necesario hacerlo; de hecho, ese fue uno de los argumentos en que se basó la intervención estadounidense en México (Ortega y Medina 1989, 141). Otra razón fue el antihispanismo de siglos atrás.

En los primeros años de la colonización, los discursos de los

expedicionarios ingleses aludían a la necesidad de arruinar el comercio español de Indias y de recristianizar a los indios evangelizados *falsamente* por los españoles (Ortega y Medina 1989, 17). Se argüía que las pocas ocasiones en que se lograron establecer buenas relaciones entre los ingleses y los indios fue por la aversión que ambos sentían por los españoles. Los ingleses conquistaron a los indios y se relacionaron con ellos como pueblos independientes, mientras que los españoles los hicieron súbditos de la Corona española. No obstante, hay que recordar que esto último protegió a los indios legalmente, en tanto que el sistema inglés –y más adelante el norteamericano– obstruyó las relaciones, eliminó la coparticipación y limitó el mestizaje (Ortega y Medina 1989, 21).

Hay que recordar también el fracaso de los españoles para instalarse en la Florida, en contraste con lo ocurrido en el sur del continente, donde los esfuerzos fueron generalmente exitosos: "Todo parece como si Dios hubiese puesto límites fijos a la nación española, los cuales ella no debería ni podría traspasar".[29] Todos estos argumentos están sustentados en fuentes coloniales que ven en la corrupción del sistema español, "perverso y depravado", una salida y la salvación del sistema inglés. Es decir, luchar contra dicho sistema le hizo ganar por derecho propio ser el pueblo elegido en América. Los argumentos del fraile Bartolomé de Las Casas también fueron utilizados como testimonios contra España, pues ponían al descubierto la crueldad y las extorsiones de los españoles sobre los indios. Además de desacreditar a los primeros, permitía a los estadounidenses construir el derecho de socavar el derecho español a las Indias y ponderar sus propias virtudes (Ortega y Medina 1989, 48-55).

Desde el punto de vista anglosajón, el conflicto hispano-inglés del siglo XVI significa, por tanto, "el enfrentamiento de la libertad inglesa contra la tiranía española; es decir, lo que en el siglo XIX norteamericano se planteará, según se dijo, como el esfuerzo pugnaz por extender el área de la libertad en las regiones tiranizadas de Hispanoamérica." (Ortega y Medina 1989, 66). En todos los casos, se trataba de subrayar el significado de la *misión* anglosajona contra la falsedad de la *antimisión* hispánica, contrastando la "racionalidad" de sistema angloamericano con la "irracionalidad" del hispanoamericano.

La identidad estadounidense se sustentó desde su origen en motivos ideológicos que construían a un individuo triunfador y capaz. Las historias

de las grandes fortunas, los comerciantes exitosos, los banqueros triunfadores, resaltaban tales características, invisibilizando la explotación, la apropiación y el despojo de tierras. Bajo el argumento de la predestinación, el fracaso resultaba imperdonable.

Si se intenta explicar en términos ideológicos la materialización de un sueño, puede entenderse desde la necesidad social para orientar un discurso destinado a la acción, hasta la serie de ideas que contribuyen a legitimar un poder político dominante. En este sentido, la ideología se interesa más por la función de las ideas en la vida social que por su realidad o irrealidad (Eagleton 2005, 19-21): "El imperio británico y la república de Estados Unidos se han construido sobre aquellos sueños" (Ortega y Medina 1989, 130).

El Oeste se define, según los términos descritos, como el impulso que llevará, primero a los ingleses y después a los estadounidenses, a ir más allá tanto en el sentido material como en el espiritual. El Oeste también estructura y sostiene una idea reproducida en los diferentes ámbitos de la cultura popular, de la identidad, del imaginario e incluso de la creación de instituciones. Su importancia y valor real recae en su dinamismo y en la forma en que este concepto se ha ido transformando. La palabra de Dios progresó de Este a Oeste; por lo tanto, el Evangelio, nos dicen los colonizadores de los siglos XVI al XVIII, debe extenderse y propagarse a todo el mundo.

Con el tiempo, los estereotipos derivados de este proceso histórico e ideológico simplificaron y esquematizaron de forma irreflexiva lo "no inglés", que tiene su origen en la historia colonial. Desde finales del siglo XIX, la prensa, el discurso político, la literatura y el cine han retomado argumentos que sirvieron para construir identidades, imaginarios sociales y representaciones a lo largo de la historia de los Estados Unidos de América. Todo ello nos sirve para comprender las apasionadas defensas del expansionismo y el capitalismo moderno, y, sobre todo, su lugar en la relación entre México y Estados Unidos. El sistema de creencias en el que se fundamentó el Destino Manifiesto y el significado de la frontera tienen que ver más con asuntos relativos al poder y su legitimación que con la preocupación por salvar almas extraviadas.

En ambas partes de la frontera, la configuración de la subjetividad tiene raíces muy profundas que se desplazan de forma continua de un lado al otro

y que no siempre tienen que ver con cuestiones racionales o institucionales. El régimen de lo simbólico se conforma de diferentes modos, unas veces desde lo consciente, y otras desde lo inconsciente, y en todos los casos sus repercusiones sociales, históricas, políticas y culturales son innegables.

La frontera, por su parte, es un tema que no termina con la explicación de su origen histórico; otra manera de desentrañar su significado, por el que cruzan varias interpretaciones, es acercarnos a ella desde el campo cinematográfico.



CAPÍTULO III
Para muestra un botón o un *western*



Una obra fantástica sólo es fantástica en la medida en que convence.

CHRISTIAN METZ

EL *WESTERN:* CONSTRUCCIÓN DE UN GÉNERO CINEMATOGRÁFICO

Antes de abordar la importancia y la historia del *western*, es preciso recuperar su génesis entre los géneros cinematográficos porque desde ahí se narran las historias, su estructura y las condiciones en las que se expresan hechos y contenidos. Jean Mitry (1978, 455) decía que tan vano e incompleto era juzgar una obra únicamente a partir de su forma, como juzgar su contenido independientemente del valor particular que ese contenido toma a través de una forma dada.

Los hechos no se pueden explicar sin la mediación de la *forma* y la estructura, que son los que determinan cómo se encadenan tales hechos. El género puede ser entendido en términos de Paul Ricoeur como "el mecanismo generativo para producir un discurso [...] Los mecanismos generativos, que llamamos géneros literarios, son las reglas técnicas que presiden su producción" (1995, 45). De la misma forma, podemos referirnos a los géneros cinematográficos. El estilo, en términos de Mitry, es el modo de constituir lo que se tiene la intención de significar de acuerdo con el objetivo (Mitry 1978, 453).

Hablar de género implica también recordar, cuando menos a grandes rasgos, su origen en la literatura, como una clasificación de los diversos tipos de textos literarios y la evolución de sus formas. En el siglo IV a. C., Aristóteles propuso en su *Poética*: "tratar de la poesía en sí y de sus tipos, destacando la cualidad esencial de cada uno de éstos". La forma en que el filósofo griego describe, categoriza y codifica explica que los géneros en el cine sean hoy considerados una prolongación de la literatura.

Los géneros nos dicen más de la forma que del contenido; lo característico de los argumentos es la forma en que fueron pronunciadas las palabras (Bajtin 1982). En el discurso cinematográfico, por lo tanto, los géneros son también reivindicaciones de carácter discursivo que tienen propósitos concretos en situaciones específicas (Altman 2000, 144). No se

trata de ver películas similares; la forma, el género, no asegura el éxito, sólo produce familiaridad y gusto por él. Por otra parte, tampoco es un término meramente descriptivo, sino un concepto complejo de múltiples significados cuyas características esenciales harán verosímil la historia. Altman lo sintetiza así:

- El género como *esquema básico* o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria;
- El género como *estructura* o entramado formal sobre el que se construyen las películas;
- El género como *etiqueta* o nombre de una categoría fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores;
- El género como *contrato* o posición espectatorial que toda película de género exige a su público (Altman 2000, 35).

Otra definición de los géneros cinematográficos es la influenciada por el estructuralismo de Lévi-Strauss que retoma el mito como el agente de resolución de tensiones estructurales. El teórico de cine Thomas Schatz divide los géneros entre los que operan para restablecer el orden –como es precisamente el caso del *western* o el cine negro– y otros cuya función es establecer la integración social, por ejemplo, el musical, la comedia o el melodrama: “El género funciona como ‘ritual cultural’ a fin de integrar a una comunidad en conflicto mediante historias de amor o merced a un personaje que ejerce como mediador entre facciones rivales” (Stam 2001, 153).

Cuando se refiere a los géneros discursivos, Mijail Bajtin nos recuerda la naturalidad y la riqueza con que los utilizamos a partir del amplio repertorio que tenemos tanto a nivel oral como escrito. Los reconocemos y también nuestros interlocutores lo hacen. Lo mismo sucede en el cine: “como quienes van a un parque de atracciones en busca de aventuras, prefieren disfrutar de sus emociones en un entorno controlado que les resulte reconocible” (Balázs 1948, 49). Bajtin los define como “correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua” (1982, 254). Los géneros acumulan formas de comprensión, transmisión y apropiación del mundo una vez que son dominados y que el destinatario los acepta y asimila: “En esta atmósfera de profunda confianza, el hablante abre sus profundidades internas” (Bajtin 1982, 288). Los géneros nos son

dados, pero los aceptamos y asimilamos a través del contexto verbal, dice este autor; cinematográfico, decimos nosotros. En este caso, son las imágenes, el sonido, la luz, el tema y la estructura lo que fusiona los elementos a través del montaje, lo que da sentido y matiza el género:

> La oración no se relaciona inmediatamente y por sí misma con el contexto de la realidad extraverbal (situación, ambiente, prehistoria) y con los enunciados de otros ambientes, sino que se vincula a ellas a través de todo el contexto verbal que la rodea, es decir, a través del enunciado en su totalidad (Bajtin 1982, 263).

Así como la oración aislada deja de tener sentido, lo mismo sucede con las imágenes, los diálogos, la música, si se les saca de su contexto genérico. Nos referimos a la idea que permanece detrás de las películas y a la imagen mental que en primera instancia queda grabada: “mitad visual, mitad conceptual” (Altman 2000, 33).

Desde este punto de vista, podemos hablar de la necesidad de analizar cualquier filme o relato, a partir de su trama, pero sin hacer a un lado la forma en que nos es contado. Guerin (2004, 10) habla de la naturaleza del “cuento cinematográfico” como aquel que expresa pertenencia al tiempo que transcurre y a sus entrelazamientos; en el cine se amalgaman épocas y acontecimientos imaginados en su globalidad con instantes precisos, fechas, horas y microcosmos ligados a la experiencia del narrador-cineasta.

En ello también va implícito el discurso de lo “verosímil” del propio relato dentro de la “realidad” que el filme muestra como “real” al interior de la trama estructural. Barthes lo dice así: “se trata de vaciar el signo y de hacer retroceder infinitamente su objeto hasta cuestionar, de un modo radical, la estética secular de la representación” (1972, 101). El vacío no tiene que implicar necesariamente una connotación negativa, es ahí donde se encuentran las formas.



Drama, romance y acción fueron algunos de los géneros que predominaron en las pantallas mexicanas en 1960. Cartelera cinematográfica, *La Prensa*, 7 de junio de 1960.



Touch of Evil (También sucedió en la frontera). Dir. Orson Welles. Universal International Pictures: 1958.

Los géneros cinematográficos tienen génesis propia y características específicas que definen sus discursos. Desde los primeros años del cine y hasta la década de 1920, la mayoría de las películas eran consideradas melodramas o comedias. Poco a poco, los géneros se fueron mezclando y entonces fue posible hablar de melodrama-comedia, comedias juveniles,

melodrama-ranchero –en el caso del cine mexicano–, cine de acción, *road movie*, etc. Mucho se ha discutido respecto a la terminología y los cambios genéricos, entre otros elementos; sin embargo, se puede concluir que la terminología no tendría por qué tener efecto alguno en las películas siempre y cuando la esencia del género y su discurso sean claros (Altman 2000, 41). Lo importante sería comprender cómo se han construido estos géneros, el contexto en el que surgieron y cómo adquirieron importancia y trascendencia. Rick Altman (2000, 174) nos refiere a la página web "The Genres List" en la que se llegó a presentar una lista de catorce géneros "principales" seguidos de otro numeroso repertorio de palabras derivadas que detallaban la identidad genérica del filme:

> En una primera etapa, el término se emplea siempre como adjetivo, como descripción y delimitación de una categoría más amplia ya existente. No sólo poesía, sino poesía lírica o poesía épica. El uso posterior del término lo somete a un tratamiento sustantivo en solitario, con el correspondiente cambio de estatus de la nueva categoría (Altman 2000, 81).

Fundir, unir, combinar o mezclar géneros en el cine es parte de un proceso creativo que deviene en la conformación de nuevos géneros, a partir, por supuesto, de exigencias expresivas, pero también sociales, económicas y políticas: el cine de frontera, el cine de narcos, el cine de violencia, cine del tercer mundo, son algunos ejemplos. Unas veces, estos términos se basan en el contenido de la historia, mientras que en otras toman términos prestados de la literatura o de los medios:

> Algunos se basan en sus intérpretes (las películas de Astaire-Rogers) o en el volumen del presupuesto (los *blockbusters*), mientras que otros se fundamentan en su estatus artístico (el cine de arte y ensayo), la identidad racial (el *black cinema*), los escenarios (el) o la orientación sexual (el cine gay y lésbico). Algunos, como el documental y la sátira, deberían ser considerados "transgéneros" (Aprea 2004, 27).

Desde este espectro hay que considerar la intertextualidad que, como ya se ha mencionado, va más allá de la definición categórica o taxonómica de los géneros. Lo que trasciende está en lo que se dicen los textos entre sí, las imágenes, la carga emotiva que implica cuando se combinan. Si bien existen fronteras que los separan y se pueden estudiar de manera sistemática, también es cierto que esas mismas fronteras, como todas, son difusas, movibles y transitorias.

En sus orígenes, la industria del cine, en especial los grandes estudios, dudaba de categorizar los géneros debido que no deseaban encasillarse; por el contrario, los pequeños estudios aprovechaban al máximo encontrar una

fórmula genérica que les permitiera sobrevivir.

> La First National Pictures consigue llenar un suplemento de treinta y dos páginas sin recurrir una sola vez a la terminología de los géneros. De manera similar, la Warner Bros. presentó su lista de 1925 sin admitir en ningún momento las conexiones genéricas de sus filmes (Altman 2000, 147).

El motivo de las diferencias en la exhibición es que los grandes estudios no tenían la necesidad de encasillarse; se podían dar el lujo de promover sus obras como desearan, puesto que tenían el acceso a las salas de cine, así como la posibilidad de individualizar sus productos; a su vez, las compañías independientes se veían obligadas a venderlos en paquete por cuestiones de comercialización. Gracias a esa disputa es posible dar seguimiento a la aparición –y eventual éxito– de ciertos géneros a través de la prensa de la época; la cartelera demuestra que fueron una necesidad real. Al paso del tiempo, con el desarrollo y el auge de la industria del cine, los géneros cinematográficos dejaron de ser un medio para inducir la unidad del público; se dio paso entonces a distintos temas que permitieran construir públicos más amplios, con diversas inquietudes, si bien se siguieron buscando tópicos y formas homogéneas, que es lo que procuraban las fórmulas genéricas.

Cabe hacer un breve paréntesis para recordar que el cine comenzó a fines del siglo XIX como un experimento científico cuyo objetivo fue filmar la imagen en movimiento. El trucaje, el cine de argumento, el desarrollo del cine como parte de la industria del entretenimiento y, por lo tanto, el lenguaje cinematográfico, contribuyeron al avance de la técnica, a la experimentación y, en última instancia, a satisfacer la necesidad de expresarse y de proyectarse en las fantasías y en las sombras. Es así que el cine es un hecho fílmico, pero también un hecho cinematográfico. El hecho fílmico es lo que sucede entre la imagen y el público que observa, mientras que el hecho cinematográfico se ocupa de todo lo que sucede alrededor: en el rodaje y también en el momento en que sucede la película. Mencionamos lo anterior para no perder de vista el contexto histórico y social de las películas, como tampoco sus implicaciones culturales y económicas ni lo que ocurre alrededor de ellas.

Los estudios de cine, los críticos y los teóricos con frecuencia tienen intereses distintos y van cada uno por su lado. Resulta obvio pensar que a los estudios les interesa recuperar su dinero, obtener ganancias, atraer al mayor público posible, mientras que los críticos se ocupan de analizar y

desentrañar las películas. De esta discusión surgió en Hollywood lo que se conoce como el *placer genérico*, una alternativa a las normas culturales o la sublimación de deseos ocultos: es válido disfrutar de actividades desafiantes aun cuando vayan contra las buenas costumbres y la tradición; es aceptado emocionarse cuando los personajes infringen la ley o sentir placer por la violencia y la destrucción, ya que en el cine todo cabe mientras se libre la censura.

Cuando apareció el cine negro, por ejemplo, era fácil estar del lado del gángster, sentir simpatía por él y disfrutar si se salía con la suya; en el *western* sucedió lo mismo: "Los géneros cinematográficos no sólo permiten la obtención de un placer contracultural, sino que, literalmente, igualan la cantidad de placer con el grado de contraculturalidad con que se perciben las actividades que producen este placer" (Altman 2000, 212). Sin dejar de tomar en cuenta el placer que se halla en lo reconocible y en la reafirmación, lo cierto es que buscar emociones fuertes, melancolía o pasión está en el imaginario social de cada uno de nosotros.

> Los filmes de género son películas producidas después de que un género se haya reconocido popularmente y consagrado a través de la sustantivación, durante un periodo limitado, en tanto el material como las estructuras textuales que comparten las películas e inducen al espectador a interpretarlas no como identidades autónomas sino de acuerdo a unas expectativas genéricas y en contra de otras reglas genéricas (Balázs 1948, 86).

La palabra género se utilizó en dos sentidos: en el primero describía las películas que participaban de los géneros; en el segundo se refería al "cine de género", constituido por producciones hollywoodenses menos prestigiosas y de menor presupuesto, la llamada "serie B", que implicó la especialización de los estudios en géneros específicos y un grupo de trabajadores asalariados enfocados a trabajar en este sentido: guionistas, actores, directores, diseñadores de vestuarios, etc. (Stam 2001, 153).

El llamado efecto del género, es decir, lo verosímil que ya se mencionó con anterioridad, fue muy apreciado debido a que permitió la cohesión: la repetición de situaciones, temas e íconos reiterados en todo el filme, respetando las leyes internas que lo hacían creíble. En el caso de la comicidad, por ejemplo, la exageración y la falta de lógica de algunas situaciones nos parecen válidas porque dan verosimilitud al género a partir de sus propias leyes.

Los personajes de las películas se presentan en situaciones extremas que

hombres normales no harían; tanto si se trata de cine cómico como de drama o tragedia, la razón es que en el arte se observan códigos diferentes a los que observamos en la vida cotidiana.

> La realidad nos resulta dolorosa. Esta es la razón por la cual suprimimos de nuestra conciencia tantas de nuestras reacciones ante sus ofensas. La realidad nos hace sentir culpables y esto nos provoca ansiedad. Si nos hacen recordar la realidad, se renuevan los sentimientos de culpa y la ansiedad. Por ello, en el arte ninguna evocación directa debería ser bien acogida: no deberíamos hallar placer en el dolor. La teoría de Freud sostiene que podemos ser sobornados para aceptar lo que nos trae el recuerdo de ese dolor. El soborno consiste en ciertas dosis de placer de una especie inocua, esa especie de placer que no toca ningún punto recóndito, que no suscita ansiedad (Bentley 1985, 240).

El cine permite sentir placer sin ansiedad, pero, además, suscita una especie de complicidad con el otro. El espectador es parte de algo mayor; comparte gustos, configuraciones, preocupaciones a través de ese placer que produce el género. Se tienen que respetar y acatar ciertas normas, aceptar condicionamientos, pero eso también genera lazos sociales que permiten ser parte de un grupo o de una comunidad: “Si la economía psíquica rige las relaciones entre el principio de realidad y el principio de placer, la economía genérica pone en relación los criterios culturales y los placeres genéricos” (Aumont 1996, 214).

Balázs lo explicó de forma muy sugerente al afirmar que, así como la cultura implica el control de la naturaleza a través de la ciencia, los géneros “masculinos” presentan una naturaleza sumamente salvaje, ruda, violenta. Por otro lado, en la sociedad patriarcal las normas sociales limitaron por años el intercambio emocional; por lo tanto, los géneros “femeninos” constituyen un terreno en donde las emociones son aceptadas, como en el melodrama o el musical, ya mencionados.

Los filmes sobre los que se profundiza y que se toman como ejemplos en este trabajo pertenecen al periodo clásico del cine en Hollywood; hay en ellos una narrativa directa que aparentemente no plantea demasiados cuestionamientos; los personajes y sus acciones son claros y precisos. Si bien hay casos en que, aun sin desearlo, el cine industrial está permeado por situaciones que van más allá de lo planificado, se puede decir que esto casi sucede de forma inconsciente, a diferencia de narrativas posteriores que presentan ambigüedades en sus formas y en sus contenidos, o un sentido más crítico de manera intencional. Recordemos que:

> En el fondo lo clásico no es realmente un concepto descriptivo en poder de una conciencia

> histórica objetivadora; es una realidad histórica a la que sigue perteneciendo y estando sometida la conciencia histórica misma. Lo clásico es lo que se ha destacado a diferencia de los tiempos cambiantes y sus efímeros gustos; es asequible de un modo inmediato, pero no al modo de ese contacto como eléctrico que de vez en cuando caracteriza una producción contemporánea, en la que se experimenta momentáneamente la satisfacción de una intuición de sentido que supera a toda expectativa consciente. Por el contrario, es una conciencia de lo permanente, de lo imperecedero, de un significado independiente de toda circunstancia temporal, la que nos induce a llamar "clásico" a algo; una especie de presente intemporal que significa simultaneidad con cualquier presente (Gadamer 2011, 40).

Esta cita nos dice que lo clásico no se da por sentado; es más bien el punto de partida para intentar comprender un fenómeno histórico que no ha dejado de pertenecer al mundo en que vivimos, que ha tenido cierta influencia en lo social e incluso ha llegado a influir en los mecanismos internos de los individuos.

Características del *western* como género cinematográfico

En estos términos, el *western* se retoma aquí debido a su lugar en el proceso histórico y creativo en la historia del cine, donde se ha definido como una prolongación del Oeste, como símbolo y como mito. Sus antecedentes están en lo que en otro momento fueron las películas del "salvaje Oeste" (*Wild west films*), las de persecuciones en el Oeste (*Western chase films*), las comedias del Oeste (*Western comedies*), los melodramas del Oeste (*Western melodramas*), las películas románticas del Oeste (*Western romances*) y las epopeyas del Oeste (*Western epics*). Cada uno de estos subgéneros estuvo acompañado de elementos distintivos de esa región, como son las escenografías desérticas situadas en la frontera, amplios paisajes y personajes con determinadas características; el argumento de las historias también poseía ciertas particularidades.

Todo ello quedó englobado en el término *western*, en el que se sintetizaron tanto su evolución como su uso cotidiano (Aumont 1996, 63). Si bien en un primer momento fue sólo un adjetivo alusivo a cierta región geográfica, poco a poco se convirtió en un género que capitalizó el interés popular por el Oeste. Su significado se fortaleció a través de la cultura popular pero también gracias a la estandarización de principios que hicieron que los espectadores lo reconocieran y se pudieran identificar con una serie de valores y atributos compartidos.

The Great Train Robbery (*Asalto y robo de un tren*), considerado el primer *western* que contó con un argumento más complejo por su estructura

narrativa, es una película filmada en 1903 por Edwin S. Porter, quien trabajó para los estudios Thomas Edison durante la primera década del siglo XX. La importancia de este filme radica en que consolidó la narrativa cinematográfica en un momento en el que apenas se estaba experimentando con el lenguaje y la técnica; en ese entonces en el cine apenas se conocían algunas vistas sobre la vida de la frontera; las imágenes configuradas en el imaginario colectivo provenían de la pintura y de la fotografía del siglo XIX.[30]

Asalto y robo de un tren dura alrededor de 10 minutos, tiempo suficiente para mostrar elementos que perduraron como nociones esenciales del género: el ferrocarril en un lugar alejado, el asalto, los ladrones, el héroe, la explosión, la acción dramática, la huida y, finalmente, el cumplimiento de la ley. Hay que recordar que en aquellos tiempos los espectadores no estaban acostumbrados a ese tipo de tensión dramática, por lo que la novedad convirtió en un éxito a la película, además de contribuir a la construcción de la cultura visual y popular que hoy heredamos, así como a una forma de vivir el cine a través de las emociones y del reconocimiento de ciertos elementos.



The Great Train Robbery (Asalto y robo al tren). Dir. Edwin S. Porter. Edison Manufacturing Company, 1903.

En 1975, Will Wright interpretó el *western* desde el estructuralismo en su libro *Six Guns and Society*, hasta hoy uno de los estudios más importantes de la función social de este género. El profesor de sociología de la Universidad de California examina ahí la relación entre los filmes y las

instituciones, los valores morales, las actitudes y los comportamientos del pueblo estadounidense a partir de mito del Oeste. Uno de los autores en que basa su obra es Levi-Strauss. Si bien el libro recibió críticas porque relegó la dimensión psicológica de los mitos, trascendió por abordar precisamente el mito del *western* como mito cultural (Place 1978). La popularidad del *Wild West* se atribuye al interés cultural de un periodo único de la historia estadounidense –que data de 1860 a 1890– cuya importancia reside, para Wright, en sus grandes asentamientos y en el expansionismo logrado. En 1861, las invasiones, los despojos, las luchas por las tierras y la minería dieron lugar a las guerras indias con los cheyenes; para 1890, la mayoría de la población indígena del país ya había sido desplazada a reservaciones. Wright señala que el asentamiento de la frontera este –del Atlántico a las Grandes Planicies– tomó aproximadamente 130 años (Wright 1975, 5).

Surgido en el cine, a inicios del siglo XX, el *western* vio crecer su popularidad y su significado en todo el mundo y, hacia la década de 1950, la televisión abrevó en él en gran medida. Se sabe que en 1967 el 16 por ciento del tiempo de la televisión le correspondía a este género (Wright 1975). Al analizar su trascendencia, las primeras explicaciones se enfocaron en dos categorías: el *West* como satisfactor social y como satisfactor de las necesidades psicológicas del pueblo estadounidense (Wright 1975). Según estudiosos como Bazin, su mitología se centró en el derecho y la moral. En cambio, para David Brian, el *western* representaba la ética del trabajo y de lo permitido; mientras que Peter Homans vio en él la legitimación de la violencia en el contexto del control puritano de las emociones. John Cawelti afirmó, a su vez, en la década de los setenta, que en el *western* se afirmaba la necesidad social de presentar y resolver el conflicto entre los valores –como progreso y éxito– y las virtudes perdidas que tenían que ver con el honor, el heroísmo y la libertad individual. Jim Kitses se refirió, por su parte, a la oposición entre lo inexplorado y la civilización (Wright 1975, 7).

Lo cierto es que en todos los casos se habla del significado y de la construcción de un mito que se ha transformado a la par de los procesos sociales, pero que también se asocia a circunstancias, tensiones y dinámicas históricas y emocionales de la sociedad; de ahí también que sea objeto de estudios antropológicos, sociológicos y filosóficos. Los mitos han sido la expresión social y psicológica del conflicto en las diferentes culturas; el mito del *West* debe entenderse de la misma manera.

El análisis que hace Wright desde la cultura se centra en analizar los argumentos dominantes de las películas sintetizándolos en cuatro "variantes" a partir de las cuales interpreta diferentes aspectos sociales del mito. Aun cuando la suya puede ser una interpretación esquemática, su trabajo es fundamental porque facilita la sistematización y el análisis de los elementos que componen el *western*, al mismo tiempo que expone su influencia en la vida social estadounidense.

El análisis de la cultura popular permite reflexionar sobre nosotros mismos y sobre el mundo en el que vivimos a través de experiencias compartidas y difundidas desde los medios masivos de comunicación. Por ello Wright utiliza el estructuralismo para interrogar la relación entre la cultura popular y la cultura que lo produjo. Hoy día, la noción de "popular" se puede entender desde lo multidimensional, es decir, "desde los procesos económicos, financieros, comunicacionales y migratorios que acentúan la interdependencia entre distintas clases sociales de muchas sociedades" (García Canclini 2002).

Wright divide la historia del *western* en cuatro periodos. El primero va de 1930 hasta alrededor de 1955, lapso que cubre aproximadamente el alcance cronológico de este trabajo; es la época del héroe pistolero que protege al pueblo y a los rancheros. El segundo se superpone a la última parte del periodo clásico que continúa hasta alrededor de 1960, con algunas recurrencias; se caracteriza por la *venganza*, argumento sobre un héroe que no encuentra justicia en la sociedad, por lo que se convierte en pistolero para vengarse. El tercer periodo, de transición, incluye tres películas de fines de los años cincuenta; la historia se centra en un héroe y en una heroína que, mientras esperan que se haga justicia, viven al margen de la sociedad. Finalmente, el último periodo va de 1958 a 1970 y tiene como héroes a pistoleros profesionales que trabajan por dinero (Wright 1975, 15).

En su intento por vincular cada argumento con las características sociales de la época, Wright relaciona el periodo clásico con la concepción individualista de la sociedad, en donde subyace la economía de mercado; podemos definirlo como el periodo de entreguerras y de las consecuencias de la crisis de 1929. Al periodo de la venganza le corresponde el supuesto de que entonces empiezan a reflejarse los cambios sociales provocados por la economía de mercado; es un país triunfador, aunque ya se dejan ver una serie de movimientos sociales a consecuencia de la guerra de Corea y otras

contradicciones. El periodo “profesional” revela una nueva sociedad con actitudes y valores propios de su tiempo (Wright 1975, 15). Todo ello implica roles, relaciones sociales, etc. Si bien el autor no habla de correspondencias directas, sí expone una correspondencia estructural y temporal significativa sustentada en aspectos culturales, sociales e ideológicos.

HISTORIA DEL *WESTERN* Y SU LUGAR DENTRO DE LA INDUSTRIA CULTURAL

Es posible demostrar la trascendencia y la influencia del western a nivel internacional por el tipo de estudios que sobre él se hicieron en otros países. Un libro importante sobre su historia, desde los inicios, es el *BFI Companion to the Western*, el cual tuvo muy buena acogida por la prensa y por los estudiosos del cine. En 1990, *Los Angeles Times* publicó un artículo sobre la fascinación de los británicos por la frontera y sobre la relevancia de este trabajo exhaustivo que devino en un libro de referencia clave:

> Los cineastas europeos, que suelen citar a los directores de *westerns* como una de sus principales influencias, tomaron el género con más seriedad incluso que sus homólogos estadounidenses. El editor de *The BFI Companion* declaró al género como territorio internacional al escribir: “De Timbuktú a Tokio, de Montevideo a Manchester, la figura de un hombre con sombrero ‘10 galón’ resulta reconocible para todos”. El ensayo introductorio, “The Western: A Short History”, ofrece sociología, negocios y reconocimiento. Ahí aprendimos de Los diez mandamientos del vaquero, establecidos por Gene Autry para codificar el comportamiento de la estrella del *western*; la fortuna del héroe pulcro se fue al alza cuando la cada vez más sofisticada investigación de mercado suscitó preocupación sobre si los materiales eran “aptos para el consumo juvenil” (más o menos en la misma época se elaboró el Código del Cómic) (Bolle 1990; traducción de la autora).

Otro acierto del libro citado es sintetizar un complejo proceso histórico y vincularlo con su contexto social. Como ya se mencionó en el capítulo anterior, el western tiene formas aparentemente inmutables; desde *Asalto y robo de un tren* (1903), se calcula que se han hecho alrededor de 7 mil filmes de este género sólo en Estados Unidos, además de los numerosos episodios que aparecieron en la televisión desde fines de los años cuarenta (Buscombe 1988, 13). Esta proliferación resulta abrumadora y dificulta el estudio; sin embargo, es necesario dar una visión panorámica de la historia del *western*, así como de sus continuidades y rupturas que, se puede decir, van desde el cine mudo hasta el cine contemporáneo, pasando por los *westerns* clase B que se vieron en televisión y se convirtieron en una

extensión de las películas. En todos ellos podemos encontrar roles, argumentos, paisajes imbricados con la cultura y el apuntalamiento económico de la industria cinematográfica estadounidense en diferentes momentos de su historia. Las estructuras narrativas tienen, por su parte, mucho que ver con los imperativos económicos y artísticos de Hollywood que se nutren del mundo real: “la capacidad del cine para hacer historia aparece más bien ligada a otra manera de hacer ficción: aquella que interroga la historia del siglo a través de la historia del cine y a esta misma a través de la cuestión de la historia que organizan los signos del arte” (Rancière 2004, 184).

En cada filme podemos encontrar términos y referencias vinculadas al género como expresión cultural, pero también con el *western* como andamiaje sobre el cual se han sostenido mitos fundadores. El cine es un trabajo creativo y de imaginación; la realidad necesita de la ficción y viceversa, en una relación dialéctica en la que abrevan mutuamente para crear y recrear algo nuevo. La violencia, los indios, la travesía, el peligro, nos hacen preguntarnos qué hay detrás, cuál es la resonancia más allá del estereotipo que, de tan obvio, deja de serlo. Es entonces cuando vale la pena sumergirse en las profundidades del filme.

El *western* es un mundo en sí mismo; un concepto completo, sólido y extenso que instantáneamente evoca imágenes, frases, representaciones, estereotipos. Poco a poco, salió de Estados Unidos para insertarse, con las características de cada cultura, en países de todos los continentes. El pasaporte para que esto sucediera fue emitido por Hollywood, que saturó el mercado, las salas y, a menudo, la imaginación. Sabemos que el auge de esta industria desbordó durante años el mercado, la moda y las prácticas culturales y sociales de la población con miles de variantes a lo largo de distintas épocas: juguetes, música popular, historietas, etc. Como era de esperar, esto llevó a crear códigos universales que hoy son identificados por diferentes generaciones en distintas partes del mundo. Los uniformes, las botas, el sombrero, la ropa, implican, en el imaginario colectivo, roles particulares para los hombres y las mujeres.

Si pensamos en el transporte, por ejemplo, el caballo, más que un medio para ir de un lugar a otro, es un símbolo de estatus y prestigio social: “Ir a pie es una humillación impensable. Montar una mula o un burro es sufrir una vergüenza o ser mexicano (en el western, no obstante las recientes

concesiones a las sensibilidades étnicas, ambas cosas son prácticamente lo mismo); sólo las mujeres, los hombres mayores de cierta edad o los dandis viajan en calesas" (Buscombe 1988, 16; traducción de la autora).

El *western* es más que un entorno o una región; es un universo con códigos propios que posee su propio lenguaje, y donde todo pasa. En uno de los estudios realizados por el British Film Institute se determina que su origen tuvo lugar en 1492, cuando los europeos llegaron a América, esa tierra extraña que produjo incontables representaciones visuales, obras literarias y discursos. Fueron los viajeros, colonizadores y conquistadores quienes por primera vez hablaron del *West*. Desde Cristóbal Colón, América fue referida como lugar de tierras exóticas y asombrosas. Finalmente, a principios del siglo XIX, el *American West* atravesó los Apalaches y dio paso a la posibilidad de extender la frontera, de abrir otros caminos y otras alternativas, narradas por numerosos viajeros y escritores que más adelante se verán en filmes como: *Colorado Territory* (1949),[31] *Rio Bravo* (1959) o *North to Alaska* (1960).[32]

Respecto a su escenografía, la mayoría de las veces fueron filmados en el *West* mismo, o por lo menos esa era la intención: "Westerns must be set in the West", dictaba la consigna (Buscombe 1988, 16). Los límites de esta región estaban definidos por la ribera occidental del Mississipi y el norte del río Bravo: "Mexico and the far north are legitimate settings. Both physically and culturally, Mexico can be seen as an extension of Arizona, New Mexico, and Texas, while Canada is northern continuation of the Rockies and plains" (Buscombe 1988, 17).

La novela estadounidense estuvo influida por el *western* desde el siglo XIX; James Fenimore Cooper fue indudablemente uno de los escritores más influyentes de esta temática durante la primera parte de ese siglo. *Los pioneros* (1823) y *El último de los mohicanos* (1826) quedaron incrustadas, hasta hoy, en el imaginario cultural de Occidente sobre el "otro", las fronteras, el territorio y lo que todos estos elementos representan. Otra obra importante en este sentido es *Ramona* (1884), novela de Helen Hunt Jackson sobre una joven de ascendencia escocesa y nativa americana que crece en el sur de California durante la guerra entre México y Estados Unidos. Es una historia acerca de la discriminación racial y los conflictos de identidad que enfrentaron quienes nacieron en la región cuando ésta era territorio mexicano y se quedaron ahí tras la victoria estadounidense. Todas

estas novelas han trascendido de la literatura al cine y a la televisión con numerosas adaptaciones.



¿El blanco o el indio? un dilema racial siempre presente en el cine hollywoodense.

El Universal, 4 de abril de 1928.



Dolores del Rio triunfaba en Hollywood. *El Universal*, 8 de julio de 1928.



Ramona. *EL Universal*, 8 de julio de 1928


PALACIO Por Ultima vez HOY - EL PILLUELO DE PARIS

LAS PALABRAS NO PUEDEN DESCRIBIRLA! LOS ADJETIVOS NO LE HARIAN JUSTICIA:

RAMONA

ES LA PELICULA QUE TODOS ESPERABAMOS DE DOLORES del RIO

POR DOLORES del RIO

EL MAYOR SUCESO DESDE "RESURRECCION"

SABADO EN LOS CINES PALACIO ODEON-TERESA GOYA-RIALTO VENECIA PARISIANA RIVOLI SAN RAFAEL AMERICA BUEN TONO Y CERVANTES

DOMINGO 15 CINE CENTENARIO - COYOACAN

Además Reginal Denny en BUENOS DIAS SEÑOR JUEZ

Palacio 50 Cts. — EL PILLUELO DE PARIS

ODEON 25 Cts. — BAÑOS RUSOS PARA SEÑORAS

TERESA 20 Cts. — RECLUTAS MUJERIEGOS

GOYA 25 Cts. — BAÑOS RUSOS PARA SEÑORAS

RIALTO 25 Cts. — BAÑOS RUSOS PARA SEÑORAS

VENECIA 30 Cts. — Baños Rusos para Señoras por Dorothy McKail 5.30, 7 y 9.30

PRONTO "ALAS"

HOY EN EL CINE OLIMPIA

MAÑANA EN LOS CINES: Olimpia, Mundial, Alcázar, Granat, Bucareli, Lux, Monumental, Isabel, Royal, Majestic, Trianon y Capitolio

EMIL JANNINGS

EN UN TREMENDO DRAMA DE GUERRA Y DE AMOR

LA ULTIMA ORDEN con EVELYN BRENT y WILLIAM POWELL

PRONTO "LOS ANTROS DEL CRIMEN"

"EL ENEMIGO" con LILLIAN GISH

HOY EN EL CINE OLIMPIA — LA ULTIMA ORDEN — HIERROS QUE MATAN — SUCESOS MUNDIALES

CINE MUNDIAL 25 CTS. LUNETA

ALCAZAR — Hoy Popular 20 cs.

GRANAT — Hoy Función de Beneficio 30 Cts.

BUCARELI

LUX

MONUMENTAL

ISABEL 25 Cts.

"Ramona" Sólo Será Exhibida en Cines de Primera Categoría

SAN JUAN

OLITEAMA

Presenten Armas

Luneta de Patio 30 Cts.

FLOR DE LYS

Piernas Cruzadas

Cartelera cinematográfica. *El Universal*, 6 de julio de 1928.

A inicios del siglo XX, escritores como Hamlin Garland y Willa Cather narraron historias cotidianas de la vida en el Oeste, en las que se abordaba permanentemente la relación entre el hombre y la naturaleza, entre estar dentro o fuera de la ley, entre salvajismo o civilización; entre la sumisión al "otro" o el triunfo sobre él. Sus trabajos coinciden con las teorías de Frederick Jackson Turner, de quien ya se habló con anterioridad, respecto al carácter de la sociedad estadounidense de la frontera.

Todos estos binomios estuvieron presentes en las novelas del siglo XIX, si bien su influencia más directa provino de las *dime novels* cuyas ediciones masivas tuvieron gran difusión en la segunda mitad de ese siglo, particularmente entre los sectores populares. Sus temas predominantes eran los relacionados con el *western*, así como las historias policiacas o de romance. Gracias a que fueron editadas en medios accesibles, estas historias, permeadas del imaginario de la época, se difundieron por todo el territorio estadounidense. El imaginario al que nos referimos es ese que

presenta una visión romántica de la historia y del Lejano Oeste, centrada en la dramatización de las tensiones entre la civilización y la salvaje e indómita frontera. Muchos de estos argumentos pasarán sobre todo al *western* clase B, cuya producción, más barata y rápida, necesitaba también de argumentos fáciles y directos. Algunos de los héroes más conocidos que trascendieron aquella época son Daniel Boone, Davy Crockett y Christopher "Kit" Carson, quienes jugaron un papel muy importante en la construcción del punto de vista popular del *West*.

En el cine, una de las primeras estrellas de la llamada "pre-1920 era" (Buscombe 1988, 20) del *western* fue William Hart, actor, guionista director y productor cinematográfico estadounidense, que se desarrolló en el cine mudo. Entre sus primeras apariciones en un *western* está *Squaw Man* (1914), ambientada en el salvaje Oeste. Desde entonces era evidente la necesidad de crear espectacularidad a través de los ataques indios, el tren y los balazos; recordemos el éxito del ya citado *The Great Train Robbery*, donde la acción es constante. El *show*, por tanto, se volvió un elemento esencial del género; Buffalo Bill es un ejemplo de la importancia de la figura del *cowboy* y de sus rasgos distintivos en la conformación de la cultura *western*. La habilidad con las armas, montar a caballo, el rodeo, las pruebas de valor, son elementos que, en conjunto, contribuyeron a hacer cinemático al *western*.

La fotografía y las representaciones visuales son un tema que merece ser mencionado cuando menos a grandes rasgos. Hasta la última parte del siglo XIX, se produjeron muchas pinturas con el fin de guardar una memoria visual del país y de sus habitantes, tanto indígenas como inmigrantes, por lo que artistas como George Catlin y Seth Eastman se especializaron en estudios etnográficos, retratos, paisajes y escenas pastorales. Con el auge de los medios de reproducción masiva, en especial la cromolitografía, y el éxito de las revistas de gran circulación como *Harper's Weekly*, se creó una amplia demanda de escenas de acción y aventura. Fue entonces que artistas como el pintor Frederic Remington *reforzaron* la visión previamente difundida por la literatura popular.

Sumados cada uno de estos elementos, el *western* se convirtió en sinónimo de imaginación y de emocionantes y excitantes narrativas (Buscombe 1988, 21), aunque también ayudaron a su consolidación los diversos puntos de vista respecto al indio. Por un lado, facilitó que se

crearan y consolidaran estereotipos, útiles hasta cierto punto para cubrir necesidades ideológicas de determinadas épocas históricas. Por otra parte, el indio fue caracterizado desde tres perspectivas: 1. como el “buen salvaje”, inocente e ingenuo, lo que fortalecía la idea de superioridad de la civilización occidental al consolidar estructuras y formas paternalistas de relaciones sociales; 2. como un ser salvaje, cruel e inhumano que debía ser erradicado, lo que facilitó la expropiación de sus tierras y su desplazamiento; y 3. finalmente, sin mucho éxito, se hizo referencia a ellos como “nativos americanos”, poseedores de una civilización propia, diferente a la occidental, pero no por ello inferior (Buscombe 1988, 21).

En la historia del *western* es necesario considerar que su inserción en la literatura y en la industria del cine fue un proceso paulatino, con una dinámica interna propia que parte de 1894, cuando Thomas Edison rodó algunos cortos documentales que mostraban la vida en el oeste. En la actualidad se conservan dos de estos cortometrajes, que probablemente se encuentran entre los primeros rodados en Hollywood: *Poker at Dawson City* (1899) y *Cripple Creek Bar Room* (1899), ambas de James H. White, en las que se muestran distracciones y diversiones de los habitantes de la región. Junto a ellas está la ya mencionada *The Great Train Robbery* (1903).

Durante esos primeros años, hubo numerosas producciones extranjeras pues la incipiente industria del cine estadounidense no podía cubrir por completo la demanda; de ahí que un género cien por ciento estadounidense resultase atractivo para el público de ese país. La sociedad necesitaba elementos de identificación y vinculación y el cine se los proveía. En esa época se filmaron películas que hacían énfasis en los escenarios, en lo local y en la acción. Otro ejemplo es *The Girl from Montana* (1907), de Gilbert M. Anderson, filmada por la Selig Polyscope Company de Chicago en locaciones del Oeste. El éxito obtenido hizo que la compañía decidiera lanzarse a filmar más películas con esas características. La popularidad de estos *westerns* fue en ascenso, mientras que los indios, los cowboys y los mexicanos pasaron a formar parte de la escenografía, pues contribuían a configurar esa “impresión de realidad” tan necesaria en el cine (Buscombe 1988, 24). En 1910, la mayoría de las películas filmadas fueron *westerns*, considerados en la actualidad de las primeras contribuciones del cine de argumento a la cinematografía.

Los *cowboys* también formaron parte del glamour que se empezó a gestar en torno a la vida de las estrellas; Bronco Bill fue una de las primeras luminarias de ese género. En el *BFI Companion to the Western*, este personaje es descrito como torpe, pero galante con las mujeres, el "buen mal hombre", fuera de la ley, pero siempre dispuesto a sacrificarse por una mujer, un niño o una persona indefensa. Su estilo característico –sencillo, libre y despreocupado– con el tiempo evolucionó y el cowboy se convirtió en un hombre solitario a quien casi no se le conocían familiares. Los indios fueron igualmente populares, aunque representaban a la contraparte negativa; la mayoría de las veces las historias planteaban una tensión racial. Aun cuando también se filmaron algunas escenas que intentaron retratar su vida de forma un tanto imparcial, casi siempre se hizo desde la perspectiva de los "blancos".

Si bien se filmaron historias de amor entre indios y blancos, éstas difícilmente cruzaron las barreras sociales y culturales; basta recordar el mencionado caso de *Ramona*.[33] La película, producida en 1928, fue protagonizada por la actriz mexicana Dolores del Río, quien inició su carrera fílmica en Hollywood durante el periodo mudo. En este sentido, un aspecto que llama la atención es que el mismo director de *Ramona* o *Squaw ´s Love* –que muestra cierta simpatía por los personajes "étnicos"– también filmó *The Battle of Elderbush Gulch* (1913), que representa a los mismos personajes como salvajes y despiadados. Esta caracterización nos habla de un profundo racismo que estereotipa al "otro" de forma por completo reduccionista; por otro lado, hay estudios que hablan del racismo como una necesidad del propio género cinematográfico. La industria del entretenimiento no desperdicia nada, por lo que también se dio al racismo un uso mercantil:

> Tanto lo heredado de la cultura popular del siglo XIX por el *western* como el éxito inicial de aquellos filmes que destacaban la acción y el espectáculo crearon la expectativa de que el conflicto se resolviera mediante la lucha física. ¿Cómo podría el héroe ser valiente a menos de que hubiera peligro? La trama requería de una amenaza, ¿y cuál mejor que los indios? La hostilidad surgida de la diferencia racial era un atractivo y simple detonante de la violencia que no necesitaba una explicación muy compleja de sus motivaciones (Buscombe 1988, 29; traducción de la autora).

Las locaciones fueron esenciales para el desarrollo del *western*; desde 1910 se reconoció que los elementos que conforman el paisaje son

fundamentales para dar verosimilitud en las historias. La región de la frontera entre México y Estados Unidos se convirtió así en un escenario importante. En un sentido simbólico, también significó el lugar límite entre el deseo de vivir en comunidad y estar fuera de la ley. En la década de 1920, los estudios Universal tenían su propio rancho en el Valle de San Fernando, California. Otro tipo de *westerns* abordaron la fiebre del oro en California, o introdujeron temas como la migración; sin embargo, las estructuras narrativas y los elementos característicos casi siempre permanecieron, y muchos de ellos aludían a la conquista de nuevos territorios.

Una de las primeras locaciones construidas con esta intención fue el Rancho 101 –en Santa Mónica, California–, donde podían hallarse cientos de búfalos, carrozas, extras que trabajaban como *cowboys* e indios, además de toda la parafernalia necesaria para poder filmar *westerns*. Ahí mismo se construyó un fuerte permanente que fue utilizado en películas como *Old Fort Dearborn* (1913). Los actores indios tenían mucho éxito, sin embargo, ninguno de ellos se convirtió en estrella de cine en los términos del *star system*, por lo menos hasta fines de la década de 1950, cuando finalmente se introdujeron otro tipo de temáticas.

En el caso del *cowboy*, desde un principio recayó en él la autoridad moral. Así ocurrió con el actor William Hart, una de las primeras estrellas del *western* durante el periodo mudo, quien era reconocido como un hombre serio por naturaleza, implacable y solitario. Muy diferente a Tom Mix, quien se había hecho famoso en la década de 1920 y se caracterizaba por jugar con la fantasía; sus historias, más que tener una fuerte carga moral, eran entretenidas; su vestuario era más sofisticado y en sus persecuciones, menos violentas que el resto, difícilmente había muertos. Tom Mix fue quien esbozó lo que más tarde sería el personaje de Gene Autry, el *cowboy* más popular de los años treinta y cuarenta.

Es importante ampliar un poco más la referencia a Autry, dado que a partir de él se codificó la conducta del héroe cowboy que veríamos en los sucesivos *westerns* clase B: 1. nunca toma ventaja; 2. siempre cumple su palabra; 3. siempre dice la verdad; 4. siempre es amable con la gente, los niños y los animales; 5. nunca es racial ni religiosamente intolerante; 6. siempre ayuda a la gente en apuros; 7. nunca fuma o toma; 8. siempre está limpio de pensamiento, palabra y hechos; 9. respeta a las mujeres, a la nación y a las leyes; 10. es un patriota sobre todas las cosas (Buscombe

1988, 36).

Las series B se filmaron sobre todo en áreas rurales y pueblos pequeños; estos filmes marcaron una bifurcación en las formas de producir westerns. Su audiencia era muy específica, focalizada en niños y hombres de áreas fundamentalmente rurales; de hecho, algunos estudios consideran a este tipo de películas como producto de la Gran Depresión. Además de ser una atracción novedosa, permitían que pequeñas compañías independientes recuperaran rápidamente sus inversiones sin arriesgarse demasiado. Las características de este tipo de cine hicieron que sus expectativas creativas y artísticas fueran muy limitadas. Fue un cine estandarizado que salía del paso con unos cuantos puñetazos, otras tantas balas y escenas de ataques de indios a menudo recicladas; la industria se mantenía así a flote (Buscombe 1988, 37).

Las estrellas de estos filmes se adaptaron a roles muy especializados, dando como resultado que su propia personalidad se fundiera con la de los personajes interpretados. Algunos de los actores que estuvieron en esa situación fueron Gene Autry, desde principios de la década de 1930; William Boyd, quien interpretó a Hopalong Cassidy a partir de 1935; Charles Starrett, quien trabajó en series como *Durango Kid* en 1945 y continuó con media docena de películas hasta 1952. Estas estrellas se convirtieron en “cowboys cantantes”, siendo Autry uno de los más exitosos.

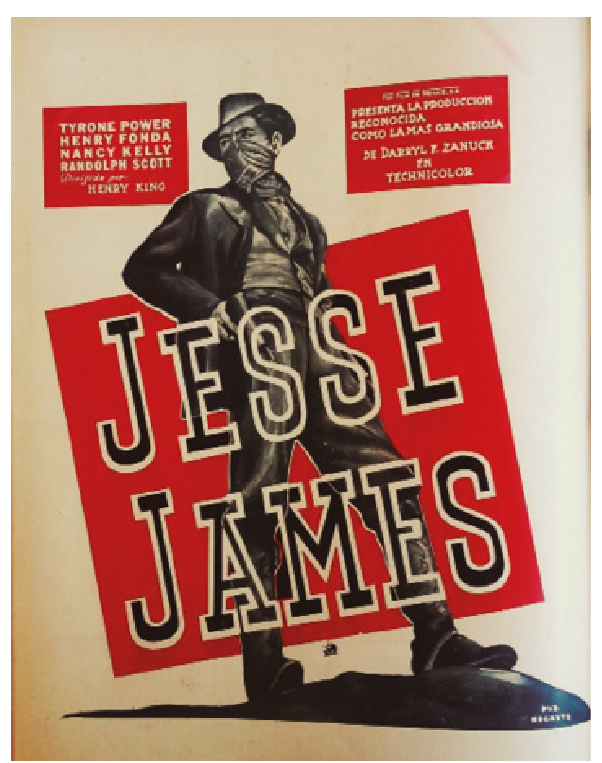
El presupuesto destinado a estos filmes siempre fue reducido, por lo que el rodaje solía hacerse en pocos días. Sin embargo, contaban con un mercado seguro, a diferencia de las grandes producciones que con frecuencia constituían un gran riesgo financiero y dependían en gran medida de los avatares de la moda en Hollywood y del éxito de otros géneros cinematográficos. Aunque puede decirse que el western fue un género que casi siempre iba a lo seguro, también experimentó con la tecnología y obtuvo innovaciones estilísticas, lo que nos remite al origen del cine como un experimento científico y tecnológico.

Poco a poco, los *westerns* clase A adquirieron mayor importancia. Una de las primeras películas que logró considerable éxito y con ello indudablemente benefició a otras grandes producciones fue *Stagecoach* (1939).[34] Otros títulos relevantes que le dieron un giro a la industria fueron: *Jesse James* (1939),[35] *When the Daltons Rode* (*La tragedia de los Daltons*) (1940), *Bad Men of Missouri* (*Tres hombres malos*) (1941), *Belle Starr* (*La

indómita) (1941) y *Billy the Kid* (*Galante y audaz*) (1941);[36] todos estos filmes tuvieron como protagonistas a hombres fuera de la ley.



Cinema Reporter, 14 de abril de 1939





Cinema Reporter, 21 de abril de 1939 *Cinema Reporter*, 6 de diciembre de 1940

Primero "JESSE JAMES" AHORA...

"LA TRAGEDIA DE LOS DALTONS"

LAS AVENTURAS... EL DRAMA Y LA EMOCION MAS INTENSA QUE LE HA OFRECIDO LA PANTALLA!

Con RANDOLPH SCOTT-KAY FRANCIS-BRIAN DONLEVY y J. BANCROFF

UN EXITO de "LA NUEVA UNIVERSAL"

MAÑANA EXCLUSIVA GIGANTE VENECIA El Cine de los Recuerdos

Los AMOS DE UNA TIERRA sin LEY...!

Excélsior, 18 de octubre de 1940



Excélsior, 18 de octubre de 1940



Excélsior, 6 de marzo de 1942



Excélsior, 1942 *Cinema Reporter*, 6 de diciembre de 1940



Excélsior, 2 de diciembre de 1941



Excélsior, 5 de diciembre de 1941



Excélsior, 4 de diciembre de 1941

La década de 1940 fue decisiva en la historia del *western* –aun cuando las convenciones del género se construyeron desde principios del siglo XX–, pues fue entonces cuando surgieron nuevos directores y puntos de vista. Stagecoach conservó cierta inocencia aunque poco a poco se fueron introduciendo nuevos elementos y temáticas, entre ellas el sexo. Una de las primeras cintas que lo mencionó desde su publicidad y en los carteles fue *The Outlaw* (*El proscrito*) (1940), dirigida por Howard Hughes (IMDb 2015).



En la cartelera cinematográfica competían: *El ahijado de la muerte* (dir. Norman Foster) y *El proscrito*. (dir. Howard Hughes). *Excélsior*, 6 de noviembre de 1946.



La moral y la doble moral de "La morena más sensacional vs *María Magdalena"*. *Excélsior*, 7 de noviembre de 1946.



...y *El Hijo de Lassie* vs "la más atrevida realización del cine moderno". *Excélsior*, 8 de noviembre de 1946.

Para 1950 ya se estaba filmando *High Noon* (*A la hora señalada*) (1952),[37] de Fred Zinnemman, que hace una crítica a la sociedad estadounidense de entonces y de esa manera da continuidad a temáticas iniciadas en los años cuarenta: aproximaciones psicológicas, transgresoras, una representación más explícita de la actividad sexual, etc. Algunos ejemplos de esto fueron *Warlock* (*Pueblo embrujado*) (1959), que sugería la homosexualidad del personaje interpretado por Anthony Quinn, o *The Last Sunset* (*El último atardecer*) (1961),[38] cuyo argumento planteaba la posibilidad de una relación incestuosa entre el personaje de Kirk Douglas y su hija.



Un hombre abandonado por su pueblo. *High Noon (A la hora señalada)*. Dir. Fred Zinnemann. Stanley Kramer Productions: 1952.



Katy Jurado, otra actriz mexicana que triunfó en Hollywood. *Excélsior,* 1952.



Excélsior, 4 de septiembre de 1959



Excélsior, 2 de septiembre de 1959



Reparto de *The Last Sunset (El último atardecer)*. Dir. Robert Aldrich. Universal International Pictures: 1961. Archivo de la Cineteca Nacional.

Como era de esperar, no a todo el mundo le gustaron este tipo de westerns; muchos directores continuaron su propio camino sin hacer concesiones a las modas fílmicas. Fue el caso de Howard Hawks, con (1958), y de otros que utilizaron el género para hacer críticas veladas, como ya dijo de Zinnemman. Algunos críticos de la época incluso protestaron cuando en las nuevas producciones los directores se alejaron de las formas puras y originales del género. El crítico Robert Warshow publicó en 1954 un importante ensayo sobre el tema, “Movie chronic: the Westener” (Buscombe 1988, 45).

En la década de 1950 coincidieron el auge de la televisión –que llegó a ocupar un lugar predominante en la difusión de la cultura popular– y el éxito de los *westerns* clase B. Por tanto, fue una consecuencia natural el paso de estos filmes a la televisión y los buenos resultados que ahí obtuvieron. En 1948, William Boyd vendió su personaje a la pantalla chica, a lo que Hollywood respondió produciendo numerosos filmes con las mismas características, con el fin de no perder su lugar en la competencia. Las películas de Boyd estaban dirigidas a las grandes audiencias, pero sobre todo a los niños; lo mismo ocurría con las series protagonizadas por Gene Autry que se ofrecieron a las televisoras locales en la década de 1940. En 1948 inició *The Lone Ranger*, una de las series de televisión más

importantes, conocida en el mundo de habla hispana como *El llanero solitario*. Realizada originalmente para radio (1933), se difundió ampliamente en otros medios masivos como historietas, periódicos, ropa, etc., explotando su atractivo especialmente en el mercado infantil. El protagonista es un *ranger* justiciero del sur de Texas y su ayudante es un indio llamado Tonto; debido a su sentido peyorativo, este nombre fue cambiado a Toro para el público hispanoparlante. A lo largo de la historia de las industrias culturales se pueden reconocer ciclos y coincidencias muy definidas; a principios del siglo XX, cuando empezaron a configurarse los medios de comunicación, en distintos países, los actores de teatro pasaron a la radio o al cine y, más tarde, a la televisión.



Escena de *The Lone Ranger and the Lost City of Gold*. Dir. Lesley Selander. Wrather Productions: 1958.

Douglas Brode, historiador de cine y escritor, distingue tres tipos de series de televisión con temática *western*. La primera se refiere al "héroe histórico" y entre sus ejemplos se menciona a *The Life and Legend of Wyatt Earp*, transmitida de 1955 a 1961; *Bat Masterson* (1958-1961) y *The Adventures of Jim Bowie* (1956-1958). La segunda se trata de una ola de héroes de ficción itinerantes, como *Cheyenne* (1955-1963), *Bronco* (1958-1962) o *Have Gun–Will Travel* (1957-1963), conocida en español como *El pistolero de San Francisco*. El tercer tipo de serie se construyó a partir de

un héroe de ficción en una localidad determinada; fue el caso de *Lawman* (1958-1962) y *Gunsmoke* (*La ley del revólver*), transmitida de 1955 a 1975.

Otro historiador de cine, Michael Barson, agregó a esta tipología las series basadas en familias unidas, siendo el primer ejemplo Bonanza, que inició a fines de la década de 1950 y continuó hasta 1973 (Buscombe 1988, 46). La importancia de estos últimos filmes y series de TV radica en que trazaron problemáticas y conflictos desde su confluencia en la vida cotidiana, lo que hizo más factible que manejaran mitos, valores, formas de interacción y, a través de ellos, prejuicios, imaginarios colectivos, clichés, ideologías y estereotipos. Fueron así un muestrario de reglas a seguir, de reprimendas colectivas y también de soluciones y modelos. Estas series fueron vistas por miembros de numerosos grupos sociales, incluidos jóvenes de zonas tanto urbanas como rurales.

A fines de la década de 1950, la producción de westerns mermó paulatinamente, por lo que en los años sesenta fue preciso encontrar la manera de revitalizarlos. Una solución fue recurrir a la literatura y al cine internacional. *The Magnificent Seven* (*Los siete magníficos o 7 hombres y un destino*) (1960),[39] por ejemplo, se basó en el filme *Los siete samurais*, del director japonés Akira Kurosawa. Poco a poco, las producciones de otros países se introdujeron a Hollywood. El argumento de *The Treasure of Silver Lake* (*El tesoro del lago de plata*) (1962)[40] está basado en la novela del alemán Karl May, lo que deja ver que el *western* fue adquiriendo considerable importancia entre las audiencias europeas. En conformidad con los nuevos tiempos, el héroe se fue alejando del cowboy tradicional, ejemplo de moralidad, para volverse cínico y amoral o, por lo menos, guiarse por una moral muy personal.





The Magnificent Seven (7 hombres y un destino). Dir. John Sturges. Mirisch Company, Alpha Productions: 1960. Archivo de la Cineteca Nacional.

El Italian *western* es un ejemplo de este tipo de cine. Uno de los filmes precursores de esta nueva perspectiva fue *Vera Cruz* (1954); ambientado a fines del siglo XIX, narra las aventuras en México de dos aventureros contratados para escoltar un cargamento de oro destinado al emperador Maximiliano; incluso se deja entrever la lucha entre la facción juarista y los conservadores. Esta obra se puede incluir en lo que se llamó el *Western crepuscular*, caracterizado por la codicia, el individualismo y la ironía que permean cada acción; interpretados por Gary Cooper y Burt Lancaster, los protagonistas se engañan uno al otro y están lejos de tener la proverbial honestidad de los héroes clásicos.

Los elementos que influyeron en los directores italianos y españoles fueron, sobre todo, la estética, la violencia y la tensión dramática que el *western* exploró en su forma original. Sergio Leone fue uno de los más destacados pioneros de este nuevo tratamiento. En 1964 se filmaron *The Cheyenne Autumn* (*El otoño del Cheyene o El gran combate*)[41] y *Distant Trumpet* (*La brigada de los valientes*),[42] de John Ford y Raoul Walsh, respectivamente, ambos grandes precursores del género; ese mismo año se hizo *Per un pugno di dollar*i (*Por un puñado de dólares*), dirigida por Leone y protagonizada por Clint Eastwood.

Muchos de esos *Italian westerns* fueron filmados en México y en el sur de España, tanto por las condiciones que exigía el paisaje, como porque los actores latinos eran más adecuados para interpretar los personajes. La industria estadounidense también llevó sus rodajes al sur de España, pues los costos de producción en ocasiones resultaba más bajos que en

Hollywood. Fue hasta este momento que hubo un verdadero cambio en los estereotipos: los mexicanos eran retratados con más dignidad e incluso los actores negros empezaron a tener roles más importantes. En *The Cheyenne Autumn*, Ford introdujo la problemática de los derechos de los indios. La ridícula y estereotipada representación de éstos se puso en evidencia en dos películas más: *Soldier Blue* y *Little Big Man* (*Pequeño gran hombre*),[43] ambas realizadas en 1970 (Buscombe 1988, 51). Y es que –se explica–no existía una industria cinematográfica de los pueblos indios, por lo que siempre fueron vistos y representados desde la mirada de los blancos.

Las mujeres también estuvieron en desventaja, en términos generales, la mayoría de las veces, especialmente en los *westerns* tradicionales. Para Hollywood, no era posible conciliarlas con las armas, por lo que sus roles siempre fueron secundarios.

Otro elemento que debe mencionarse en este apartado, porque a partir de él se configuró el imaginario del *western* y sus representaciones en la cultura popular, es la representación del "otro" hecha por artistas e ilustradores desde la llegada de los primeros colonos, en el siglo XVI. Se cuenta que sir Walter Raleigh llegó al Nuevo Mundo acompañado del acuarelista John White, cuyos dibujos representaban al indio como el "buen salvaje" (Breen, s.f.). Esta mirada coincidió con la propaganda, necesaria en ese momento para atraer a inversionistas y colonos a las nuevas tierras. Sin embargo, otros artistas hicieron exactamente lo contrario: Jacques Le Moyne de Morgues, un artista hugonote (protestante francés), pintó a los habitantes de América como sádicos y torturadores (Buscombe 1988, 60).

Una vez que Hollywood se convirtió en el principal proveedor de imágenes del Oeste, una de sus influencias más importantes fue la del pintor e ilustrador Frederic Remington (1861-1909), cuyas pinturas del salvaje Oeste y de la vida en la frontera impactaron directamente a la nueva industria. John Ford declaró alguna vez respecto a una de sus películas: "Me gusta *She Wore a Yellow Ribbon* (*La legión invencible*). Ahí intenté copiar el estilo de Remington –no se le puede copiar al cien por ciento–, pero al menos traté de obtener su color y movimiento, y creo que en parte lo logré" (Buscombe 1988, 63; traducción de la autora).[44]

Fundamental en el universo del *western* es también el lugar donde se desarrollan las historias: las pequeñas ciudades o pueblos. El salón, el hotel, el banco, la tienda, el establo y unas cuantas casas pasan a ser un oasis en

ese mundo complejo y desolado. Más allá de sus orillas está el peligro, los indios, lo que se considera fuera de la ley. Lo que llama la atención de cómo se construye esa idea que pertenece al imaginario del siglo XX es que la mayor parte de la población del *West* ya vivía en ciudades desde mediados del XIX: San Francisco tenía 36 000 habitantes en 1852; Chicago, alguna vez la "orilla" del *West*, tenía 100 000 en 1860; Denver tenía arriba de 100 000 en 1890, considerando que apenas se había fundado en 1858. Lo notable entonces fue que, a través del concepto creado del "salvaje Oeste", se remarcó el juego de contrarios que dio origen a mitos e imaginarios arraigados ampliamente en el imaginario colectivo (Buscombe 1988, 88). Un ejemplo célebre lo tenemos en el significado de la frase "Remember the Alamo", en referencia a lo ocurrido en la misión-fortaleza española de San Antonio, Texas, que en 1836 fue ocupada por el coronel William Trevis y 187 texanos durante un enfrentamiento con fuerzas mexicanas. Después de ser sitiados durante 37 días por el general Antonio López de Santa Anna "y su ejército de 500", el fuerte fue tomado el 3 de marzo de 1836 y todos los que estaban dentro perecieron, incluidos el general David Crockett y Jim Bowie. Así, la frase reivindica, por un lado, la valentía y persistencia de los texanos, mientras que, por otro, habla del "salvajismo de los mexicanos", que al poco tiempo perdieron la guerra.



Un *western* clásico para el verano. 1965. Excélsior, 19 de mayo de 1965.



Excélsior, 18 de mayo de 1965.



Excélsior, 7 de marzo de 1969.



Little Big Man (Pequeño gran hombre). Dir. Arthur Penn. Cinema Center Films/Stockbridge-Hiller Productions: 1970. La nueva década daba paso a otro tipo de *western* y a distintas problemáticas.

CAPÍTULO IV
El mundo cinemático del *West* a través de sus estereotipos y clichés [45]



Sólo hay dos formas genuinamente americanas: el jazz y el western.
CLINT EASTWOOD

El objetivo de los páginas anteriores ha sido mostrar cómo, desde el inicio del cine, las imágenes cinematográficas han repercutido en la vida social y en el devenir histórico de los pueblos. Hemos visto que en la historia de Estados Unidos algunas de estas imágenes provienen del *western*. Que la resonancia histórica y cultural dirija su mirada hacia el Oeste significa en el imaginario estadounidense que la frontera, dondequiera que se encuentre, es mucho más que un espacio geográfico; es un concepto de múltiples dimensiones y polisemias.

Sabemos que, al operar en los individuos, las imágenes cinematográficas producen nostalgias o melancolía, entre otras emociones, así como cambios internos que con el tiempo alcanzan exterioridad: "Recibiendo una imagen poética nueva, experimentamos su valor de intersubjetividad. Sabemos que la repetiremos para comunicarnos nuestro entusiasmo" (Bachelard 1975, 1); la repetición conlleva valores, tradiciones, modos de vida y formas de ver el mundo, pero también tendencias políticas e ideologías. Bajo este enfoque, se eligieron seis filmes como muestra para profundizar en lo que *resonó* en México y Estados Unidos entre las décadas de 1920 y 1950. Estas resonancias llegan hasta la actualidad y permean problemáticas bilaterales contemporáneas como la migración, el trato a los migrantes, el racismo, entre otras.

A través de fragmentos de estos seis filmes –que hacen las veces de indicios– abordaremos ciertos referentes culturales y tal vez algunas metáforas, clichés o estereotipos; además se explicarán algunos aspectos sociales e históricos que se advierten desde el mundo ficticio de los filmes.

Las metáforas son definidas por Bachelard como "falsas imágenes" pues producen mensajes tan dirigidos que terminan por ser peligrosos pues crean y fomentan estereotipos (Bachelard 1975, 10); esa es precisamente una de las críticas que hace la Escuela de Frankfurt a las industrias culturales.

Los seis filmes están divididos en tres grupos: el primero tiene que ver con dos propuestas personales, el segundo con dos películas de difusión masiva –baratas, pero que llegaron al gran público– y el tercero lo conforman dos películas industriales. La primera cinta que se ha elegido como ejemplo es *The Pilgrim* (*El peregrino*) (1923), de Charles Chaplin, una de cuyas grandes virtudes es que sus imágenes cinematográficas no son metáforas obvias, sino imágenes poéticas que generan ideas y emociones en el espectador. No sólo hay psicología en sus personajes sino también en los objetos y en las cosas; sus películas nos hacen pensar y cuestionarnos. La segunda es *The Ride Back* (*El retorno del forajido*) (1957), dirigida por Allen H. Miner. En su calidad de creadores de *cine de autor*, ambos directores intentan hacer cierta crítica social de su entorno, así como plasmar su sello personal. Este tipo de cine pretendía que el cineasta dijera "yo", al igual que el novelista o el poeta. Es importante señalar esta diferencia, pues en los orígenes ni siquiera se ponía el nombre del camarógrafo en los créditos; se le consideraba un técnico y el cine era visto como simple entretenimiento o transmisor de información. Apreciar al cine como arte fue un proceso paulatino cuyo inicio puede marcarse en 1914, fecha en que Ricciotto Canudo, reconocido como el primer crítico cinematográfico, publicó el "Manifiesto de las Siete Artes", primer texto teórico importante sobre cine (Canudo 1993).

Aun cuando en las críticas y reseñas publicadas en periódicos y revistas no dejó de reconocerse el talento de grandes directores como Chaplin, Eisenstein, Orson Welles y otros, fue hasta 1951 cuando apareció el primer número de la revista *Cahiers du Cinéma*, desde donde se difundió la teoría de autor como se conoce hasta nuestros días. Los críticos franceses

consideraban el estilo como expresión creativa: “La forma en que un filme se presenta y progresa debe estar relacionada con la forma en la que el director piensa y siente” (Stam 2001, 111-114). Se desplazó la atención de la historia hacia el estilo y la técnica, demostrando que el estilo tiene repercusiones personales, ideológicas e incluso metafísicas

El siguiente par de filmes en los que se profundizará son *Border Patrol* (1942), de Lesley Selander, y *Twilight in the Rio Grande* (1947), dirigida por Frank McDonald. Ambos son *westerns* de bajo presupuesto de la llamada Serie B, tipo de cine que apareció en Hollywood entre las décadas de 1930 y 1950, cuando los grandes estudios se vieron en la necesidad de reformular su sistema. Estas películas se caracterizan por el hecho de que los estudios hacían todo lo posible para abaratar los costos, contratando actores poco reconocidos y recurriendo a historias ligeras, obvias y estereotipadas. A causa de la depresión económica, las entradas a las salas de cine se hicieron más baratas, con la intención de atraer a las clases populares, desempleados, amas de casa, inmigrantes, etc.

En ese tiempo, el cine fue un efectivo distractor para evadir la realidad, sobre todo la crisis social originada por las guerras. La publicidad de la época lanzaba frases como “Toda la aventura, todo el romanticismo, toda la emoción que le faltan en su vida cotidiana están en el cine” (Bordwell 1997, XIII). Por otro lado, esta clase de filmes participó en la “tregua” que durante el conflicto bélico redujo la presencia de los bandidos y transgresores mexicanos en el cine (no obstante lo necesario que eran para este género, como ya se dijo). “[E]l número de *westerns* con referencias a lo mexicano pasó de 30 en 1941 a 16 en 1942, 15 en 1948, 8 en 1944, 13 en 1945 y 13 en 1946, para aumentar después, en la posguerra, a 29 en 1947 y 23 en 1948 (esta cuenta, claro, no pretende ser exacta); evidentemente, no se veía como interesante ni taquillera la virtud de los mexicanos” (García Riera 1988d, 54). Los personajes populares del *western* clase B fueron los cowboys o cantantes como Roy Rogers, Gene Autry y Hopalong Cassidy.

Rio Grande (1950), dirigida por John Ford, y *Río Bravo* (1958), de Howard Hawks, pertenecen al cine industrial de Hollywood del periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial. Estados Unidos había salido victorioso y su gran imperio se imponía. En el periodo de 1917 a 1960 estableció y concretó las normas estilísticas de Hollywood definiendo conceptos, estilos, estándares y, sobre todo, el sistema de producción. En esos años se concluye su proceso de madurez, que comprende también el tiempo en que se generó el *estilo colectivo* de Hollywood (Bordwell 1997, 3). En este sentido, ambas películas son claros ejemplos de la síntesis del estilo hollywoodense, así definido:

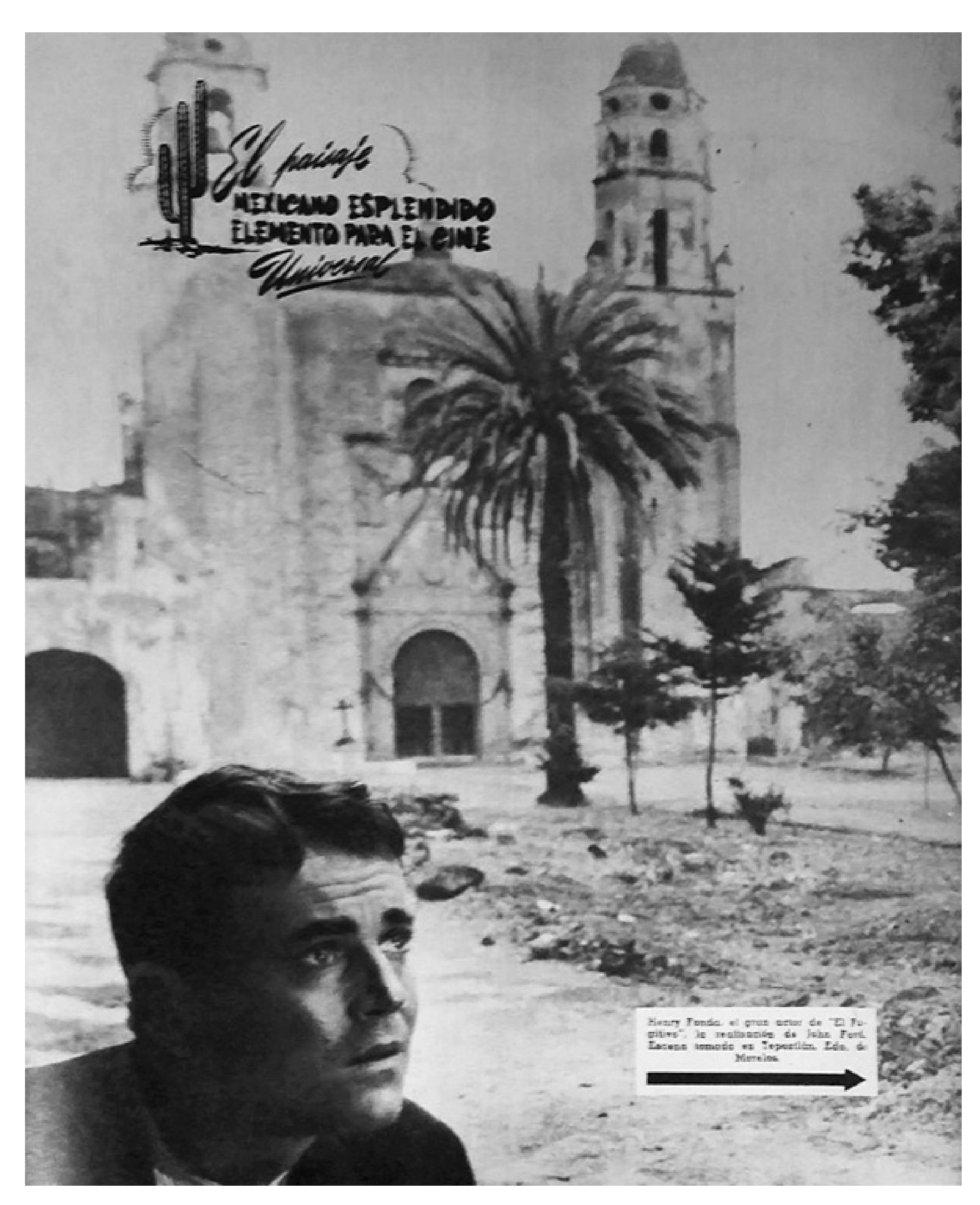
> El cine de Hollywood se ve a sí mismo como constreñido por reglas que establecen límites rigurosos a la innovación individual; narrar una historia es la preocupación formal básica, que hace que el estudio cinematográfico se asemeje al *scriptorium* de un monasterio, el lugar de transmisión y transcripción de innumerables narrativas; la unidad es un atributo básico de la forma fílmica; el cine de Hollywood pretende ser "realista" tanto en el sentido aristotélico (fidelidad a lo probable) como en el naturalista (fidelidad al hecho histórico); el cine de Hollywood intenta disimular su artificio por medio de técnicas de continuidad y una narrativa "invisible"; la película debe ser comprensible y no debe presentar ambigüedades; y posee un atractivo emocional que trasciende clases y naciones (Bordwell 1997, 33).

Así, el hilo conductor lo conforman las secuencias que permiten analizar aspectos tan importantes como el imaginario social estadounidense o la identidad en su relación con México, construidos en el encuentro con "el otro". Y, en el *western*, "el otro" somos nosotros, los mexicanos, quienes vivimos al sur de la frontera, los indios y, en general, cualquiera que no sea blanco.

Los tópicos serán analizados desde el lenguaje del cine y desde la historia y también desde algunos elementos de la narratología. Es a través de la mirada de John Wayne, de las ironías de Chaplin o de los desafíos de Anthony Quinn, como las imágenes serán interpretadas para esclarecer un conjunto de circunstancias históricas, políticas, sociales e ideológicas.

Además de las consideraciones históricas y sociales respecto a los criterios de selección del *corpus*, es necesario mencionar otros aspectos importantes en función de las películas mismas. Para este trabajo se

consideraron también las condiciones de censura impuestas por los propios productores o directores de acuerdo con la definición que hace Metz. La intención fue elegir ejemplos que mostraran de forma visible elementos determinantes para la realización de la película. Así, *The Pilgrim* y *The Ride Back* nos hablan de una censura ideológica, tal vez inconsciente, impuesta por los imaginarios de la época así como por la ideología hegemónica. A su vez, los *westerns* clase B nos recuerdan la "interiorización abusiva de las instituciones" cuando se habla de la censura política. En el caso del *western* industrial tenemos ambos casos: con *Rio Grande*, Ford quiere recuperarse de la pérdida que le representó *El fugitivo*, por lo que hace una película en conformidad con los valores institucionalizados en boga, lo que vendría a ser una censura económica; en cambio, con *Rio Bravo*, Hawks hace una apología de los valores morales que debe tener la sociedad estadounidense de la década de 1950. En este último caso podríamos hablar de una censura moral que tiene completamente interiorizados los valores de entonces que, como podemos observar, no han cambiado mucho. En última instancia, desde diversas perspectivas, cada uno de los filmes aborda la problemática y el significado simbólico de la frontera.



Henry Fonda en Tepoztlán, Morelos. Filmación de *The Fugitive (El fugitivo)*. Dir. John Ford. Argosy Pictures:1947.



“El religioso fugitivo y el indígena” en el set cinematográfico. *Cinema Reporter*, 14 de junio de 1947.



“Una historia que traspasa fronteras”. *El Universal*, 18 de marzo de 1948.



Creando estereotipos: el hombre, la mujer, el perseguidor, el traidor, el homicida. *El Universal*, 26 de marzo de 1948.

Seis películas, seis puntos de vista: cruces y convergencias

Antes de iniciar el análisis de las películas, es necesario retomar el concepto de lo *verosímil*, que ya se mencionó de forma más detallada, por ser precisamente las reglas de verosimilitud lo que va a hacer que el *western* opere exitosamente la convención, lo clásico y, por supuesto, su sentido

estructural. No se trata de que todos los elementos de un modelo “encajen”, sino partir de ellos porque operan en la esencia del *western*, dejando que las propias fronteras del análisis sean traspasadas.

Tzvetan Todorov se refirió a la necesidad de hacer creíble un relato a partir de diferentes elementos del lenguaje. Para ello se requiere la referencia a lo real, en el sentido de lo que la gente cree que es real, sin que necesariamente lo sea; “lo verosímil es la máscara con que se disfrazan las leyes del texto, y que nosotros debemos tomar por una relación con la realidad” (Verón 1972). La máscara tiene que ver con un sistema de justificaciones, con “trucos” necesarios para hacer creíble un relato, etc.; sin embargo, en el caso de los géneros, es asequible desde otro punto de vista, como “ley discursiva, absoluta e inevitable” y el western, en cuanto género cien por ciento canónico, da cuenta de ello, pues es verosímil conforme a las leyes del género: “El *western* clásico no era sano porque hablaba de caballos y de aire libre, sino porque era franco. Era de la raza de los grandes géneros, que inverosímiles o no, según el detalle de sus peripecias, en todo caso no son jamás vero-símiles, pues nunca pretenden ser más que discursos” (Verón 1972, 27-28).

El *western* no precisa convencer, pues vive su propia convención mediante el placer genérico, es decir, cuando el espectador ve satisfechas sus expectativas del género; “convenciones verosimilizadas” les dice Metz, quien aborda el tema en su texto, “El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?” (1972).

Nos recuerda también la ya referida relación entre “el decir” y sus limitaciones, que tienen que ver con el público, la industria y otros aspectos de lo político. Los contenidos dependen de ello en ocasiones y son los tres tipos de censura ya mencionados por Metz: política, económica e ideológica. A veces esta censura es más personal o incluso una decisión proveniente de sectores sociales, hegemónicos; recordemos, en este sentido, el Código Hays, que fue más una censura de los productores

cinematográficos y del Partido Republicano que de las leyes entonces vigentes.

Lo verosímil que menciona Metz se hace evidente, más allá de las leyes de género, en una alienación que tiene que ver con lo convenido y lo aceptado socialmente y que sólo habrá de transformarse con el paso del tiempo y por las necesidades sociales e históricas.

> El cine tuvo sus géneros, que no se mezclaban [...] cada género tenía su campo de lo decible propio y los otros posibles eran allí imposibles. El *western*, es sabido, esperó cincuenta años antes de decir cosas tan poco subversivas como la fatiga, el desaliento o el envejecimiento: durante medio siglo, el héroe joven, invencible y dispuesto fue el único tipo de hombre verosímil en un western (en calidad de protagonista, al menos); también era el único admitido por la leyenda del Oeste, que desempeñaba aquí el papel del discurso anterior (1972, 20)

Hacia dos propuestas personales del western: *The Pilgrim* y *The Ride Back*

The Pilgrim (Dir. Charles Chaplin, 1923)

Sinopsis: Charlot, interpretado por Charles Chaplin, es un preso que logra fugarse de la cárcel. En su huida, roba los hábitos de un pastor protestante para vestirse con ellos y pasar desapercibido. Por error, toma el lugar de un clérigo que es esperado por los habitantes de una comunidad fronteriza para tomar posesión de su iglesia. Bajo estas circunstancias "El Peregrino" inicia una nueva vida en la que es respetado y estimado por la gente del lugar. Logra incluso redimirse al recuperar el botín de un robo hecho a las mujeres que lo alojan. Sin embargo, el comisario descubre su pasado y, como en su papel de representante de la ley no puede dejarlo en completa libertad, en recompensa por su buena acción lo lleva a la frontera con México para que escape pues ese país tiene jurisdicción sobre su delito y es el lugar a donde los fugitivos acostumbran escapar. Pero la frontera resulta un lugar desolado y México un territorio violento al que el propio "Peregrino" rehúsa cruzar.



El Peregrino en el teatro Olimpia. *Excélsior*, 7 de julio de 1923



Excélsior, 10 de julio de 1923

En este filme producido por el mismo Chaplin y la First National actuaron el director, Edna Purviance y Kitty Bradbury. En México fue estrenado el 7 de julio de 1923, en plena época posrevolucionaria; el país se reorganizaba tras álgidos años de lucha armada. Francisco Villa fue asesinado aquel mismo mes y al siguiente, en agosto, los gobiernos de México y Estados Unidos firmaron los Tratados de Bucareli, que definían los términos de las indemnizaciones para los ciudadanos estadounidenses por los perjuicios causados por la Revolución. Se reanudaba así las relaciones diplomáticas entre ambos países, interrumpidas por más de tres años.

Aurelio de los Reyes narra la tensa situación que existía entre ambas naciones. Dos de las causas más importantes que menciona son el problema petrolero a partir de la aplicación del artículo 27 constitucional que declaraba nacionales al suelo y al subsuelo del país, y la deuda externa cuyo pago había sido suspendido por Victoriano Huerta en 1913. La administración del general Álvaro Obregón (1920-1924) inició casi al

mismo tiempo que la del presidente estadounidense William Harding, republicano y sucesor de Woodrow Wilson. Al poco tiempo de iniciado el gobierno de Obregón, quedó al descubierto la campaña de desprestigio que la Asociación de Petroleros Norteamericanos financió con 90 millones de dólares para pagar a abogados, funcionarios gubernamentales, periódicos y productores de películas que denostaban a México (De los Reyes 1993, 175). Años antes, durante su administración, Venustiano Carranza quiso hacerle frente pero sus esfuerzos fracasaron por la delicada situación interna del país. “Cierto o falso que las compañías petroleras financiaban películas para denigrar a México, es un hecho que las empresas fílmicas de Hollywood las fabricaban y las exhibían en todo el mundo” (De los Reyes 1993, 177).

Una vez que México se comenzó a estabilizar sin duda resultaba un mercado sumamente importante para el consumo de películas, incluso más que Brasil y Argentina, por lo que a partir de 1921 se intensificó la llegada de agentes de ventas fílmicos estadounidenses. Universal Film se estableció en el territorio nacional desde 1919, mientras que United Artists “deseaba producir películas en México para lo que Douglas Fairbanks y Mary Pickford, principales accionistas de la empresa junto con Chaplin y David Griffith, harían un viaje con la intención de estudiar nuestras costumbres para caracterizar más tarde personajes nativos de nuestra tierra” (De los Reyes 1993, 178). Aunque el viaje estuvo plagado de temores y complicaciones, finalmente, United abrió su agencia en el país.

Dado que se seguían abriendo distintas compañías productoras y continuaba la difusión de películas difamantes, en 1922, Obregón tomó medidas más drásticas como prohibir definitivamente las cintas que insultaban al país. Por otro lado, con el fin de contrarrestar esa imagen negativa, aumentó la producción de películas mexicanas con el apoyo de diversas secretarías.

De los Reyes identifica varios casos que precedieron a *The Pilgrim* que

vale la pena citar para entender las condiciones y el contexto en el que se produjo la película de Chaplin, así como el imaginario social que entonces permeaba a ambas sociedades, la mexicana y la estadounidense.

La solidaridad de los países latinoamericanos tampoco se hizo esperar. En 1920, el gobierno colombiano prohibió *Río Grande*, de Edwin Carewe, por considerar que ofendía a México, gesto que fue sumamente valorado por el gobierno del general Obregón. Esta cita de la revista *Movie Picture World* (24 de mayo de 1920) ofrece una idea del argumento de la película:

> *Rio Grande* es quizá la más fuerte, hasta el presente, de las muchas historias sobre los inquietos territorios de la frontera mexicana. Ofrece un argumento muy interesante e interpreta con inteligencia los sentimientos actuantes entre *greasers y gringos*. Pone en claro los resentimientos e ignorantes odios que afligen a los mexicanos sin educación, muchos de ellos lo mismo en guerra contra su propio gobierno que en provocación de nuevas hostilidades contra nosotros. La guerra fronteriza es mostrada en todo su salvajismo, pero la película pide que la educación se extienda entre los ignorantes nativos y que se empleen todos los medios humanos para prevenir futuros malentendidos. La heroína, medio norteamericana y medio mexicana, es una combinación de pasiones conflictivas con un predominio de amor a la justicia (García Riera 1988a, 89-90).

Otra anécdota documentada sobre la "susceptibilidad" de los mexicanos ocurrió en febrero de 1921, durante la visita a México de William G. McAdoo, secretario del Tesoro de Woodrow Wilson. Sus acompañantes filmaron "casuchas destartaladas", por lo que fueron detenidos por la policía, que les exigió la entrega del material. Incluso se solicitó la intervención de José Vasconcelos, rector de la Universidad Nacional, para detener la fabricación de ese tipo de películas. También se conoció el caso de un grupo de estadounidenses que viajaban en tren por San Luis Potosí en esos años; cuando un hombre filmó a su esposa repartiendo dinero a niños y limosneros, los otros pasajeros protestaron y, dado el clima de tensión que ya existía, el viaje sólo continuó cuando el jefe militar destruyó la película (De los Reyes 1993, 180).

En una secuencia del filme *Her Husband's Trademark* (*La envidia de las solteras*) (1922),[46] la actriz Gloria Swanson interpreta a una mujer que es atacada en su mansión por una pandilla de asaltantes mexicanos con la

intención de violarla. Fue tal la protesta que el cónsul mexicano en Nueva York solicitó oficialmente que se prohibiera su proyección; por toda respuesta, la productora se dio por enterada y acusó de recibido (De los Reyes 1993, 18). En ese mismo año un residente de Chicago escribió a la Secretaría de Relaciones Exteriores para informar que en *One Week of Love* se caracterizaban dos tipos de mexicanos: los humildes y los *greasers*, término que significaba "mugroso" o "cobarde" y era utilizado despectivamente para denominar a los trabajadores mexicanos o de ascendencia mexicana. El cónsul de Chicago también tuvo la misión de investigar el caso por orden de la Secretaría de Relaciones (De los Reyes 1993, 189).

Otras películas prohibidas en México fueron: *The Night Riders* de All Star Productions, *The Light of Western Stars* de United Artists Theatres of America y *The Pilgrim*, cuya exhibición se autorizó luego de lograrse un acuerdo para cambiar el letrero final de la película.

El filme se estrenó en México el viernes 6 de julio de 1923; al respecto, *El Universal Gráfico reportó*: "Fugitivo peligroso procedente de Sing-Sing se encuentra en México. Se hace llamar *El peregrino*. Relatará mañana su vida y milagros en el Olimpia":

> De paso por esta pintoresca ciudad de los Palacios, se encuentra Charles Chaplin, uno de los Pastores más queridos en su pueblo natal, no obstante, la opinión de muchos de sus enemigos que no se tientan la lengua para soltar a los cuatro vientos la versión de que Charlie es un fugitivo del presidio "Sing-Sing" pintándolo como un hombre capaz de cometer el atentado más grave que registre la historia de la criminología. Pero esto aun cuando tiene su razón de ser, pues cierto que la procedencia de Charlie no es muy cristalina que digamos, existen en su favor acciones meritorias, tales como regenerar sabios consejos a cuanto pecador se le impone enfrente, y propagar la fe por todos los rincones habitados. También se encarga de casamientos a domicilio, sin alterar en nada los precios de su tarifa reglamentaria, en bien del servicio a la Humanidad.
>
> Este precioso ejemplar de convicto de presidio se presentará mañana en el Teatro Olimpia y relatará a petición general todos los detalles de su vida y milagrosas fechorías y se compromete a demostrar hasta la evidencia las oportunidades que tienen todos aquellos que quieran convertirse para seguir la senda regenerada del Buen Pastor (1923, 14).

Esta cinta fue la última que hizo Chaplin para la First National, así como

su último corto antes de dedicarse exclusivamente a la realización de largometrajes; a partir de ese momento produciría para su propia compañía, la United Artists. *The Pilgrim* se reconoce también como un trabajo de transición.

El motivo para seleccionar este filme es porque si bien no es un *western* en estricto sentido, sí es una parodia del género; además, la intertextualidad de la película recupera varios referentes, discursos y saberes delineados en la cultura del Oeste, los cuales se pueden encontrar en la fotografía de los exploradores del siglo XIX, en las imágenes cinematográficas de principios de siglo, en la literatura y en elementos como el paisaje desértico, el *sheriff* a caballo, los ladrones, el asalto, la balacera, el pequeño poblado en apuros, entre otros.

Entre los filmes que ocuparon la pantalla en aquellos tiempos y que pueden considerarse parte de dicha intertextualidad están los dirigidos por William S. Hart (1846-1946), actor, guionista y productor de quien se dice que, maravillado por el viejo Oeste, llegó a poseer el revólver de Billy *The Kid*. Debutó como actor en 1914 y al año siguiente comenzó a realizar sus propios cortos *westerns*. Fue una de las primeras grandes estrellas del género; sus películas tuvieron mucha popularidad y uno de sus personajes más conocidos fue Tom Mix; su época más activa como director fue de 1915 a 1925. Como lo imponía la convención, sus *westerns* presentaban a malhechores que huían al Oeste, tierra sin ley. Todos ello se cuenta como los significantes, referentes e imaginarios –segun definición de Paul Ricoeur– detrás de la película.

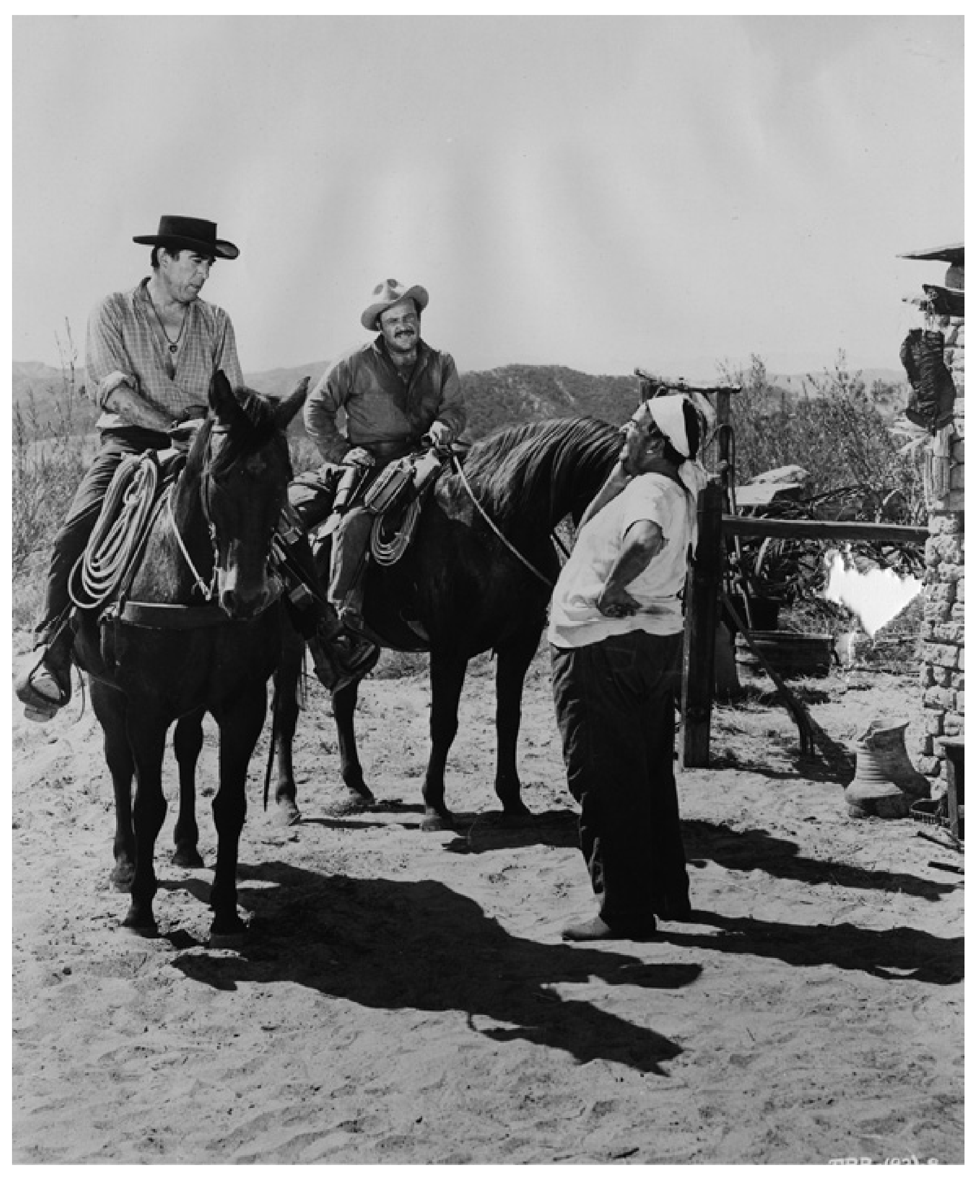
The Pilgrim fue valorado ampliamente desde sus primeras exhibiciones. Para André Bazin es un prodigio de creatividad: “Hay más invención y más gags en cien metros de *The Pilgrim* que en los cuatro últimos filmes de Chaplin” (Bazin, 2002, 69). Su estilo, a juicio del crítico, procede de la escuela burlesca de Mack Sennett, el “rey de la comedia *slapstick*”, caracterizada por un humor crudo que dio origen al cine del absurdo y el

cual era muy popular en esos años. El personaje de Charlot domina todas las situaciones en que se ve involucrado y tanto sus características internas como externas serán constitutivas del personaje en todas sus apariciones (Bazin, 2002, 15-16). También es importante mencionar que la película recibió fuertes críticas de la sociedad estadounidense de la época por considerar que "insultaba el Evangelio" y, de hecho, la Asociación de Ministros Evangélicos exigió en Atlanta su censura e incluso el Ku-Kux Klan denunció que llevaba al ridículo al ministerio protestante.

The Ride Back (Dir. Allen H. Miner, 1957)

SINOPSIS: Se trata de una historia situada en el lejano Oeste, protagonizada por William Conrad en el papel del *sheriff* Hamish y Anthony Quinn como el fugitivo mexicoamericano Bob Kallen. El objetivo es el cumplimiento de la justicia: Hamish se enrola en una búsqueda por territorio mexicano para llevar de vuelta a la Unión Americana al forajido Kallen con el fin de que sea juzgado por asesinato. Kallen es capturado, pero durante el regreso ambos tienen que enfrentar, además del clima y la aspereza del desierto, a los reacios y salvajes indios apaches.

El retorno también significa la redención del *sheriff,* cuya vida está plagada de fracasos; a través del cumplimiento de su misión busca reivindicarse, sobre todo, con sí mismo. Durante el desarrollo de la historia, Hamish y Kallen tendrán a su cuidado a una niña, lo que les permitirá recuperar su integridad, e incluso, gracias a ella, construir un vínculo afectivo basado en la lealtad y en una incipiente amistad.



El guardia fronterizo, el *sheriff* y el forajido, en *The Ride Back*, exhibida en México como *El retorno del forajido*, 1957.

Estrenada en México hasta el 8 de enero de 1960, es un western situado en 1870, cuando apenas habían pasado 20 años de la guerra con México. El historiador Emilio García Riera, en su obra *México visto por el cine extranjero*, explica así la presencia de los mexicanos en ese periodo: "Para 1958, el villano mexicano de siempre ya prodigaba de nuevo su presencia en el cine de Hollywood, aunque beneficiado por las ambigüedades y relatividades de un realismo recién estrenado" (1988b, 106).

El filme fue considerado un *western* con pretensiones psicológicas,

dirigido por un “novato” en el oficio (García Riera 1988b, 106). Allen H. Miner nació en 1917 y, en efecto, *The Ride Back* (*El retorno del forajido*) es vista como su primera película importante. Antes de eso apenas había dirigido un largometraje, *The Black Pirate* (*El pirata negro*) (1954),[47] filmado en El Salvador y México, el cortometraje documental *The Days of Our Years* (1955) sobre las lesiones de los trabajadores ferroviarios en la construcción del Union Pacific Railroad, el documental *The Naked Sea* (*El mar desnudo*) (1955)[48] y escasos episodios para series de televisión. La dirección de *The Ride Back* le fue solicitada por una compañía independiente encabezada por Robert Aldrich (1918-1983), ya para entonces reconocido como liberal por su crítica a la violencia, a la guerra y a la moral de su tiempo. Aldrich pertenecía a la nueva generación de cineastas que colaboró en la transformación del *American Cinema* de la década de 1950 al pretender plasmar una visión individual en los filmes.

El actor principal de *The Ride Back* es Anthony Quinn, descrito como:

> Bandido medio mexicano Bob Kallen, astuto, lacónico y áspero (*Variety*, 1 de mayo de 1957), pero amistoso con los niños y capaz, al final, de salvar a su perseguidor, un policía texano, herido en el desierto por un apache, aunque eso lo obligara a entregarse a la ley. Tales incidencias podían recordar en lo anecdótico la relación del Cisco Kid original y su perseguidor, el sargento Dunn. Pero Kallen era al mismo tiempo lo contrario de Cisco, y no sólo por su vestuario sobrio, su laconismo y su austeridad: si sólo se le conocía a una mujer, una mexicana (Lita Milán), las relaciones con ella cambiaban el viejo juego del coqueteo por lo francamente erótico, dando pie a que Quinn luciera su torso desnudo. *The Ride Back*, además, no quiso ni logró ser taquillera: era una película modesta y dirigida a una minoría de cinéfilos advertidos (García Riera 1988b, 10).

Los elementos descritos son todos parte del nuevo estilo de Hollywood posterior a la Segunda Guerra Mundial, cuando se hablaba del fin de la producción en serie de películas. Después de eso comenzó a propagarse la producción independiente por parte de empresas que no poseían una organización de distribución pero que lograban acuerdos particulares con las distribuidoras o lo hacían ellas mismas en un circuito de exhibición (Bordwell 1997, 369).

Eran compañías pequeñas que no producían más de diez filmes al año,

pero tenían sus propios recursos y trabajaban en lo que se llamó “equipo de conjunto”. Era un sistema transitorio de acuerdos a corto plazo establecidos por película. No había un equipo de rodaje propietario de todos los medios de producción, sino que se alquilaba el equipo o se adquiría lo necesario para un determinado proyecto. La producción en serie quedó atrás para dar lugar a la producción especializada (Bordwell 1997, 370).

En este contexto de producción podemos hablar de *The Ride Back* como un *western* que se salió de los estereotipos. García Riera coincidió en que se trataba de *western* psicológico cuya intención era explorar el alma humana, ya no en términos de blanco o negro sino en los diferentes tonos de grises que tiene el ser humano. Con ese filme se dio un giro a la fórmula asumida por el género, pero dando la importancia debida a las vistas panorámicas del desierto y, en general, a la fotografía; de hecho, parte de su intertextualidad se basa en las imágenes de esa región que los fotógrafos del siglo XIX plasmaron al retratar el espacio, la vida cotidiana de los colonos norteamericanos y su convivencia con los indios, entre otras escenas. Un ejemplo de ello son las fotografías tomadas por John C. H. Grabill entre 1887 y 1892.

Según la periodización del western que hizo André Bazin, este filme pertenece a la etapa del *Superwestern*, lo que explica también la relación con su contexto, definido en el primer capítulo como parte de una red en la que el público y los medios se interrelacionan en la configuración de signos y discursos a partir de su experiencia colectiva y de las relaciones de interdependencia conceptualizadas por Norbert Elias.

> El *superwestern* es un *western* que se avergüenza de no ser más que él mismo, e intenta justificar su existencia con un interés suplementario: un orden estético, sociológico, moral, psicológico, político, erótico…en pocas palabras, por algún valor extrínseco al género y que se supone capaz de enriquecerle […] La verdadera influencia de la guerra se ha hecho sentir después, sobre todo. Los grandes filmes que ha inspirado son de hecho posteriores a 1945. Pero el conflicto mundial no ha proporcionado a Hollywood solamente temas espectaculares, sino –también y sobre todo– le ha forzado, durante algunos años al menos, a reflexionar (Bazin 2008, 257).

Western clase B, barato y popular: *Border Patrol* y *Twilight on*

the Rio Grande

Border Patrol (Dir. Lesley Selander, 1942)

HOPALONG CASSIDY: “We’re Texas Rangers, and we have authority to enter any town in the state”.

SINOPSIS: Este filme demuestra la competencia y pericia de un grupo de Texas *rangers* –Hopalong Cassidy, California y Johnny– para solucionar problemas relacionados con la ley, al mismo tiempo que, con diligencia, ayudan a las autoridades mexicanas a resolver los suyos. Los *rangers* investigan la desaparición de 25 mexicanos secuestrados por el empresario estadounidense Krebs, quien supuestamente los contrató para trabajar en su mina “Balas de plata”, pero en realidad los tiene esclavizados.

García Riera recuerda que en el Hollywood de los cuarenta es posible que las “apariencias engañen” y que los mexicanos sean “buenos”; es viable incluso que puedan ser representados como un manso rebaño atrapado y maltratado por el ambicioso Krebs (García Riera 1988b, 43).

El filme posee varios elementos interesantes, como el hecho de que los Texas *rangers* no sólo salvan a los mexicanos, sino además les hacen justicia en un tribunal popular conformado por ellos mismos; otro detalle importante es que la iniciativa para salvarlos sea de una mujer, Inés de la Barca; la joven de ascendencia mexicana, decidida y audaz, es interpretada por Claudia Drake. También llama la atención que en este filme Robert Mitchum debute como actor en un papel de pistolero de Krebs (Cine Forum 2015). Por otra parte, la película posee prácticamente todos los cánones que marca el western para funcionar como una exitosa fórmula.

***

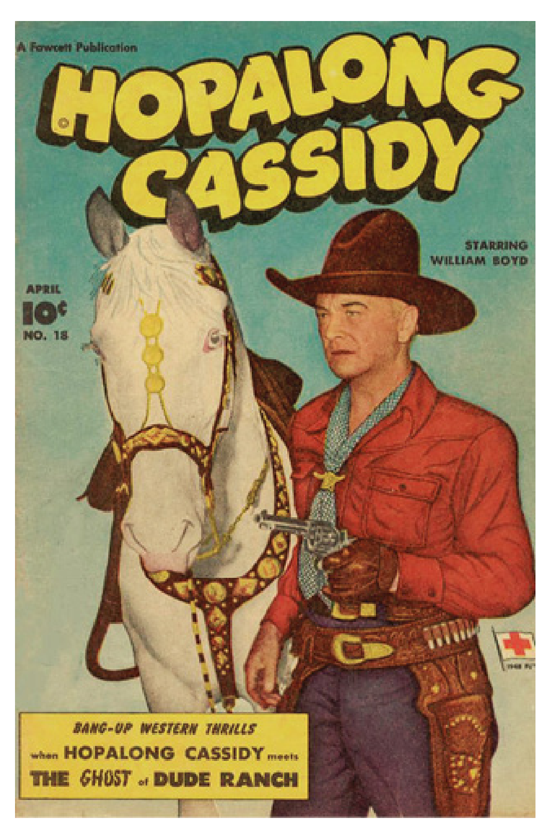
Nacido en California, Lesley Selander (1900-1979) es uno de tantos directores que se formaron al mismo tiempo que la industria del cine, sobre la marcha y en distintos oficios. Comenzó como técnico de laboratorio, luego fue asistente de cámara y, finalmente, asistente de dirección. La primera película que dirigió, en 1936, es un *western*, su género predilecto y en el cual desarrolló gran parte de su carrera. La mayoría de sus *westerns* son clase B, de bajo presupuesto, de los cuales se conocen alrededor de 107

realizados entre 1935 y 1967; de hecho, es considerado uno de los directores más prolíficos de su época. Cuando el mercado de *westerns* B decayó, Selander se dedicó a trabajar en televisión hasta la década de 1960; fue él quien promovió a varios de los *cowboys* que más adelante serían estrellas de televisión.

En *Border Patrol* llama la atención la participación de Inés, una mujer que desde la primera escena persigue a los bandidos; su iniciativa en un mundo patriarcal es señalada por García Riera: “los tres héroes eran al final salvados a su vez de la horca por una mexicana menos pasiva que sus paisanos” (García Riera 1988c, 45).

El héroe de la película, Hopalong Cassidy, protagoniza numerosas historias que se hicieron leyenda entre varias generaciones de niños durante más de sesenta años. William Boyd, el actor principal, dio un giro al cowboy original creado por el escritor Clarence E. Mulford en 1904; el hombre rudo, desgarbado y grosero de las historietas se convirtió, gracias a Boyd, en ejemplo de buen gusto, buenos modales y elegancia: “El epítome de la galantería y el juego limpio”,[49] se decía de él, quien a partir de 1935 transformó al héroe.

Mulford escribió *Western novels* en los años veinte, treinta y cuarenta; mientras que Boyd empezó como actor de cine mudo con el director Cecil B. DeMille. Llamado cariñosamente “Hoppy”, peleaba por la justicia de forma ecuánime, prudente y, en cierto momento, hasta paternal; rasgos de carácter que favorecían que diera consuelo a los débiles y a las víctimas. Los mexicanos estuvieron entre los beneficiados por su benevolencia. En esa época Boyd y su personaje, Hopalong Cassidy, se fundieron hasta llegar a ser prácticamente sinónimos, con tal éxito que incluso hoy pervive toda una industria de libros, historietas, DVD, juguetes, y programas de radio y televisión, lo que da cuenta de su vigencia en la cultura popular norteamericana. *Hopalong* fue la primera serie *western* transmitida por televisión.



Hopalong Cassidy en la cultura popular.



Hopalong irrumpe en los rincones de la vida cotidiana a través juegos y fantasías

Volviendo a *Border Patrol* y su exhibición en México, es necesario decir que el argumento del filme está influido por el momento histórico que vivían ambos países. La revista *Variety* del 25 de enero de 1942 señala que la película está en la línea de "la política del buen vecino con México"

(García Riera 1988c, 45). De los 28 filmes protagonizados por Hopalong Cassidy entre 1941 y 1948, en cinco se hacía referencia a lo mexicano con muestras de aparente solidaridad. Sin embargo, ni *Border Patrol* ni *Undercover Man* (1942) fueron estrenadas en México, a juicio de García Riera muy posiblemente debido a la censura de las autoridades mexicanas, molestas por la actitud paternalista y condescendiente de Hopalong (García Riera 1988c, 50).

Por otra parte, hay que recordar que la preocupación fundamental de Estados Unidos y el resto del mundo durante las décadas de 1930 y 1940 era contrarrestar el fascismo europeo y entre las formas de hacerlo estaban las actividades comerciales, la propaganda, estrategias diplomáticas y, por supuesto, la cultura, sobre la base de la reciprocidad. Con esa política de "buena vecindad", Estados Unidos aparentemente dejaba atrás el uso de la fuerza para negociar en *igualdad* de circunstancias, lo que significó también

> el apoyo estadounidense a las economías de las repúblicas localizadas al sur del río Bravo (proporcionándoles facilidades para resolver los problemas de su deuda externa, balanza comercial y tarifas arancelarias en los procesos de importación, entre otras medidas). Pero también respondió al requerimiento estadounidense de recibir todo tipo de materias primas de Latinoamérica, determinadas por censos y estudios estadísticos de la OCAIA sobre los recursos naturales (minerales y agrícolas, primordialmente) y las capacidades industriales de los países de la región (Peredo 2004, 43).

Otra estrategia diplomática aplicada en 1940, cuando ya se había documentado la incursión nazi en el continente americano, fue la creación de la Oficina del Coordinador de Relaciones Culturales (OCAIA) entre las Repúblicas Americanas –conocida posteriormente como Office of the Coordinator of Interamerican Affairs (OCIAA)– por el presidente Franklin D. Roosevelt, quien nombró como titular a Nelson Rockefeller (Peredo 2004, 80).

Un año más tarde, en 1941, se creó la Unión Parlamentaria Interamericana, que contó con el respaldo de la ya creada Unión Panamericana, "en el entendido de que todo esfuerzo era válido para el desarrollo del comercio, las relaciones amistosas y un mejor conocimiento

mutuo de todas las repúblicas americanas”.[50] El panamericanismo destacaba la unidad de los países latinoamericanos con Estados Unidos y Canadá frente a cualquier riesgo, en especial frente a Europa.[51]

Respecto al cine, el Departamento de Estado del país vecino, impulsó el doblaje, la distribución y la exhibición de cortometrajes culturales y educativos, además de solicitar a sus embajadas y consulados en los países latinoamericanos la investigación y evaluación de los hábitos de la población.[52] Vale la pena recordar que Estados Unidos también utilizó este tipo de estrategia durante la guerra para evaluar a la población de los países del Eje. Esto lo podemos ver en el conocido libro *El crisantemo y la espada*, sobre el minucioso estudio que la antropóloga Ruth Benedict hizo de los japoneses en 1946, por encargo de la Oficina de Información de Guerra del Gobierno de Washington (Benedict 2010, 11). De esta manera se entiende tanto la necesidad de hacer propaganda como la de conocer de manera profunda a los pueblos latinoamericanos.

> La Sección cinematográfica mantiene una comisión de consejeros en Hollywood, California, la cual ayuda a las empresas cinematográficas comerciales para la producción de películas que tienen por objeto la presentación de la vida autóctona de los países de América, cuidando de no herir la susceptibilidad de sus pueblos. Ayuda también a producir películas que presenten la vida de los Estados Unidos, y, por último, produce películas educativas, científicas y culturales. Algunas veces adquiere películas producidas en los países latinoamericanos. La distribución de todas estas cintas cinematográficas las lleva a cabo por medio de las Misiones Diplomáticas de los Estados Unidos en los países americanos […] Recientemente quedó terminada una película hecha en Michoacán, México, con la cooperación de nuestro gobierno.[53]

Fue muy evidente la necesidad del gobierno de Roosevelt de controlar las actividades de la industria cinematográfica y, por otro lado, difundir determinada ideología, creando para ello vínculos de diferentes tipos entre Estados Unidos y Latinoamérica. Entre las organizaciones dedicadas a llevarlo a cabo se encuentran, por ejemplo, el Comité de Actividades de Guerra de la Industria Cinematográfica, la Liga Hollywoodense Anti-Nazi, así como otras agencias de información y propaganda, que finalmente se fundieron el 13 de junio de 1942 en la ya mencionada Oficina de Información de Guerra, cuya Oficina de Cine (Bureau of Motion Pictures)

era, desde luego, de suma importancia (Peredo 2004, 110). Vinculado a la prensa y la radio, Elmer Davis, director de la recién creada Oficina de Información de Guerra, tenía muy clara la importancia del cine: “la forma más fácil de inyectar propaganda en la mente de la mayoría de las personas es hacerla llegar directamente por medio de una película de entretenimiento, cuando no están conscientes de que están siendo adoctrinados” (Peredo 2004, 111).

En este contexto, Hollywood hizo lo suyo al adoptar su propia política de “buena vecindad” con una combinación de propaganda y entretenimiento para buscar acercarse a las “hermanas latinoamericanas”:

> La política del buen vecino de Roosevelt buscaba convencer a Latinoamérica de que las naciones del área eran socios plenos e igualitarios en la lucha contra el fascismo. Una parte importante de esta campaña fue el esfuerzo para “mejorar” la imagen latinoamericana en los filmes de Hollywood […] El principal ejemplo de la respuesta de Hollywood a la nueva política latinoamericana de Washington fue la super producción de Warner Brothers Juárez (1939, de William Dieterle), con Paul Muni en el papel protagónico. Bette Davis interpretó a Carlota, Brian Aherne fue Maximiliano y John Garfield interpretó al joven Porfirio Díaz.[54]

Los esfuerzos no fueron muy exitosos, según el historiador Francisco Peredo, pues las audiencias latinoamericanas no estuvieron de acuerdo con una visión tan estereotipada y parcial de sus sociedades, aun cuando la consigna era mejorar la imagen de estos pueblos. Ya se verá en las propias películas por qué los esfuerzos fueron vanos y por qué en ciertos casos resultaron incluso contraproducentes. ¿Fue algo planeado o simplemente así veían los estadounidenses a los latinoamericanos? ¿En qué se basó esta construcción cultural del “otro”?

A continuación se presentan algunas sugerencias hechas por el Comité Coordinador de la OCAIA en México a las oficinas de ese organismo en Washington, con la intención de que fuesen transmitidas a Hollywood a través de la Motion Picture Society for the Americas:

- Evitar referencias despectivas a España, pues aun cuando en México no se ve bien al régimen de Franco, “existen aún importantes lazos culturales entre las dos naciones”.
- Tomar en cuenta, al producir las películas, el aprecio del mexicano por sus valores

familiares y religiosos, especialmente por la religión católica.

- Parte del sentimiento antinorteamericano en México se debe a la imagen de superioridad que los estadounidenses han proyectado. El mostrar la American "*way of life*" como algo casi perfecto es demasiado aburrido en los filmes: "Pedimos que se incluyan algunas escenas de nuestros defectos nacionales y que se presenten de manera semicómica-humorística".
- Evitar referencias a las relaciones entre el capital y el trabajo, o a la cuestión de la expropiación de la propiedad.
- Tomar en cuenta que muchos mexicanos ven con mucho escepticismo la expresión "buenos vecinos" y las declaraciones sobre el desinterés que Estados Unidos asegura tener al ayudar a estos países durante la guerra. "Ellos sienten obviamente, que […] si su bienestar no ha sido para nosotros un asunto de preocupación desinteresada durante cien años, no puede llegar a serlo de la noche a la mañana".[55]

Por lo menos en ese momento hubo la intención de dejar atrás al *greaser* para limar asperezas y reivindicar la imagen de los mexicanos en el cine. Las propuestas del Comité parecen haber surtido efecto; García Riera, con cierta inocencia, lo dice así: "Si la fama de los mexicanos, aztecas o no, había sido muy difundida por el cine norteamericano, sobre todo en la segunda década del siglo, el Hollywood de los cuarenta se sintió varias veces en el deber de recordar que las apariencias engañan, que no eran villanos ciertos mexicanos sospechosos y sí lo eran gringos calumniadores y aun amparados ocasionalmente en disfraces mexicanos" (García Riera 1988c, 43).

Las temáticas "amigables" de los *westerns* clase B se repitieron en varias ocasiones; el mismo García Riera recuerda en un filme de 1937, titulado *The Gambling Terror*, al personaje Rusty Walker, contrabandista y jugador, quien vestía elegantemente para hacerse pasar por el hacendado mexicano Manuel Méndez. La acción se desarrollaba en la frontera y fue gracias a un policía mexicano que ayudaba a los Texas *rangers* que se pudo desenmascarar al bandido (García Riera 1988c, 43).

El mismo autor menciona otros dos ejemplos de estadounidenses disfrazados de mexicanos: *Rider Crosses the Rio* (1941), con George Houston, y *Arizona Terrors* (1942), con Don Barry. También abundaron los

casos de mexicanos acusados en falso: *Outlaws of the Rio Grande* (*Asaltantes del Rio Grande*) (1941),[56] con Tim McCoy, que interpretaba a alguien que por sus habilidades manuales era obligado a trabajar para unos falsificadores. En 1941, la embajada mexicana en Buenos Aires logró que las autoridades argentinas censuraran *Man on Conquest*, la biografía de Sam Houston, prohibida en México (García Riera 1988c, 48). Houston fue un estadista estadounidense que tuvo un papel muy importante en la historia de Texas. Como era de esperarse, había referencias negativas a México, a propósito del contrabando fronterizo, tema que se abordó en varios *westerns* durante 1941: *Billy the Kid´s Fighting Pals* y *Desert Bandit*, por ejemplo. La película, por cierto, fue nominada a tres premios de la Academia en Hollywood.



Outlaws of the Rio Grande (Asaltantes de Río Grande). Dir. Sam Newfield. Sigmund Neufeld Productions: 1941. *El Universal*, 16 de abril de 1943.

Son muchos los elementos que contribuyeron a disminuir las representaciones negativas de los mexicanos. La postura del propio gobierno nacional fue clara desde los años veinte; no es de extrañar el Departamento de Supervisión Cinematográfica anunciara en los cuarenta que “no se autorizaría la exhibición comercial de ninguna película que pertenezca a persona o empresa que produzca, distribuya o exhiba en el extranjero películas que sean ofensivas para México”, según la nota aparecida en el diario Excélsior el 26 de junio de 1941. La respuesta en la

revista estadounidense Time fue reproducida por el propio *Excélsior:*

> Hollywood se encuentra perplejo con una nueva ley mexicana que requiere que las películas americanas que se exhiban en México sean idénticas a las versiones exhibidas en Estados Unidos; al parecer, el objeto fue evitar que la Fox agregue a *Sangre y arena* otras escenas que tuvo en su estreno, pero en realidad la ley tiene mayor alcance. Si todos los países de América Latina imitan a México, bien pronto los productores de Hollywood tendrán que exhibir a los latinos en la forma en que ellos quieren ser exhibidos (García Riera 1988c, 48).

Es interesante conocer la respuesta de la prensa porque sorprende que, al menos en ese breve lapso, las objeciones de los gobiernos hayan sido escuchadas. Esta situación habría de cambiar unos años después cuando, al resultar vencedor en la guerra, Estados Unidos puede elevarse al nivel de imperio. Hollywood ya no necesitaría entonces que los empresarios cinematográficos mexicanos sean sus socios comerciales; ahora serían más bien sus competidores.

Twilight on the Rio Grande (Dir. Frank McDonald, 1947)

SINOPSIS: *Twilight on the Rio Grande* gira alrededor de un asesinato ocurrido en la frontera. En la intertextualidad del filme encontramos otros géneros y recursos, como el cine negro, números musicales y un show de cuchillos –suerte circense tradicional– a cargo de la joven cantante Elena de Río. Elementos necesarios en un momento en que la fórmula del *western* en toda su simplicidad, estaba por agotarse. La guerra había terminado y aun cuando Estados Unidos encabezaba a los ganadores, las necesidades sociales fueron cobrando otros matices y niveles de profundidad.

De tal modo, la trama detectivesca resulta entretenida, más atractiva aún cuando se le suman elementos clásicos del *western* como la presencia de los *rangers*, la impartición de justicia, la mujer joven y guapa a la que hay que ayudar, y los caballos a galope. El paisaje no es tan importante en el desarrollo de la película; si acaso, al inicio, en los créditos, aparecen tomas del desierto y su flora, seguramente para enfatizar el carácter rudo y áspero de la región.

Otro aspecto considerable es que varios de los personajes juegan en los distintos niveles del ser y del parecer; la cantante, Elena del Río –que en

realidad es la hija de un empresario que hacía negocios en ambos países– intenta descubrir al asesino de su padre desde el espectáculo; Gene Autry cumple funciones de detective y policía, siempre colaborando al cumplimiento de la justicia; el abogado tiene mucho que esconder mientras "Mucho", un mexicano que causa profunda desconfianza, resulta ser un hombre "fiel y servicial."

***

Igual que el filme anterior, este tampoco fue estrenado en México, aun cuando el volumen de *Cartelera cinematográfica: 1940-1949* registra el estreno de otras 17 películas del director de cine y televisión Frank McDonald (1899-1980). Antes de llegar a Hollywood, trabajó en la construcción de las vías del ferrocarril. Tras desarrollar una amplia carrera en los escenarios como actor y productor, finalmente empezó a dirigir a mediados de los treinta. Director de más de 100 filmes y colaborador de casi cada estudio de Hollywod, tuvo su periodo más activo y conocido entre 1935 y 1966, cuando le dieron fama notable su trabajo al frente de varios *westerns* protagonizados por Gene Autry y Roy Rogers.



Chris Wilkins, "Today in photo history-1907: Gene Autry, the singing cowboy, is born in Tioga, Texas", *The Dallas Morning News*, 29 de septiembre de 2012.

Por su parte Gene Autry, nacido en Texas en 1907, fue descubierto por el humorista Will Rogers. En 1929 fue contratado como el "Oklahoma's

Yodeling Cowboy” en KVOO,[57] en Tulsa, Oklahoma, en donde pronto ganó numerosos seguidores. En los años treinta fue contratado por la estación de radio WLS en Chicago y en 1934 apareció por primera vez en la pantalla, donde popularizó el *western* musical al estelarizar cerca de 93 películas de este género.

Autry hizo alrededor de 640 grabaciones musicales –incluidas más de 300 canciones escritas o coescritas por él–, cuyas ventas han superado los 100 millones de copias y han merecido más de una docena de discos de oro y platino. Autry se enroló en el ejército en 1942 y alcanzó el grado de sargento. A su regreso, retomó su carrera y para la década de 1950 era ya una de las estrellas de televisión más importantes, estelarizando 91 episodios de *The Gene Autry Show* para CBS. Su éxito lo llevó a producir otras populares series como *Annie Oakley, The Range Rider*, *Buffalo Bill Jr.*, *The Adventures of Champion*, así como los primeros 39 episodios de *Death Valley Days*. En noviembre de 1988 se inauguró en Los Ángeles, California, el Gene Autry Western Heritage Museum,[58] reconocido hoy día como uno de los más importantes sitios especializados en la vida del Oeste.

Entre 1941 y 1948, Autry hizo 21 *westerns*, de los cuales al menos 8 tenían que ver con lo mexicano, incluidos *Down Mexico Way* (*Camino a México*) (1941), *Heart of the Rio Grande* (*Corazón del río Grande*) (1942) y *Bells of Capistrano* (*Las campanas de mi pueblo*) (1942).[59] Autry continuó, ya en la posguerra, en el mismo tono de la “buena vencindad”. En *Twilight on the Rio Grande* propuso un “buen retrato de las capacidades detectivescas latinas” (*Variety* 1947), mientras que en *The Big Sombrero* (1948), como capataz de un rancho mexicano, “cantó *Adobe hacienda* y asistió complacido a una *colorida secuencia con fiesta y danza* en donde conquistaba también a la cantante, una *lovely Mexican señorita*, Elena Verdugo” (*Variety* 1949).

Estados Unidos gana la guerra… y Hollywood también: *Rio Grande* y *Rio Bravo*

Rio Grande (Dir. John Ford, 1950)[60]

SINOPSIS: *Rio Grande* tiene como escenario los márgenes del río Bravo, frontera natural entre México y Estados Unidos. El teniente coronel Kirby York, interpretado por John Wayne, está a cargo del fuerte que ahora tiene que defender de los indios apaches. En su puesto, a la orilla de todo, de la propia Unión Americana, forma a jóvenes reclutas entre los que se encuentra su hijo, a quien abandonó 15 años atrás por cumplir con su deber militar. En el trasfondo de la trama están los valores colectivos y familiares de la sociedad estadounidense, así como el deber a la patria. El encuentro entre el padre y el hijo es una prueba para ambos; ya adulto, el hijo debe mostrar su valía, que es un hombre y no necesita más de los cuidados de su madre. Ambos deciden reconciliarse en función de lo marcado por sus valores morales y patrióticos, y de la comprensión que se deben el uno al otro.

Un dilema central en el relato reside en la decisión que debe tomar York respecto a si cruzar o no el río para perseguir a los apaches. La ley internacional prohíbe ese tipo de incursiones, pero eso es para él algo casi irrelevante; su prioridad es defender el fuerte y someter a los indios y el hecho de que ellos se hayan refugiado en territorio mexicano no es un motivo para que él incumpla con lo que considera su deber.

***

Este filme es parte de la trilogía de caballería que incluye *Fort Apache* (*Sangre de héroes*) (1948)[61] y *She Wore a Yellow Ribbon* (*La legión invencible*) (1949), de acuerdo con IMDb (2015). En *Rio Grande*, el teniente Kirby, interpretado por John Wayne, es una versión desencantada –dice la crítica– del mismo personaje que aparece en la primera película. Este drama familiar deja ver cierto racismo, fortalecido por numerosos clichés y estereotipos, además de mostrar la ideología militarista y patriótica de la época. Con esta película Ford buscaba recuperarse de las pérdidas económicas que tuvo con *The Fugitive* (*El fugitivo*) (1947), las cuales habían puesto en peligro su recién formada productora

independiente. ¡Qué mejor que un western con John Wayne para fortalecerse de nuevo! (Ford 1988, 97).



Estreno de *Rio Grande*. *El Universal*, 15 de octubre de 1951.



Estreno de *Rio Grande*. *La Prensa*, 15 de octubre de 1951.

Vale recordar el caso de *The Fugitive*, codirigido por Ford y Emilio Fernández, porque pone en evidencia la postura del régimen de Miguel Alemán (1946-1952) ante la política estadounidense. La película, realizada en 1946, fue producida por la RKO en los Estudios Churubusco; sin embargo, se estrenó hasta dos años después, en marzo de 1948,[62] debido a

una serie de problemas de censura. El gobierno tenía temores de que se trataran temas sensibles de la historia mexicana, “entremezclados con el miedo de que se aprovechara la oportunidad para infiltrar propaganda comunista” (Peredo 2004, 3).

Así, *Rio Grande* –rodado inicialmente con el nombre del *Río Bravo*– es un filme netamente conservador. Se retituló *Rio Grande Command* antes de su estreno en noviembre de 1950.

El titulo original –el nombre mexicano del río que marca la frontera con Estados Unidos– fue desestimado porque alguien presentó una queja legal y, por su parte, Yates pensaba que no era comercial (Howard Hawks utilizaría este título más adelante para su *western* clásico de 1959, protagonizado por Wayne, que resultó un importante éxito de la Warner Bros.). Tras “muchos tiras y aflojas, discusiones y gritos” con Yates acerca del presupuesto –que dejaron a Ford “hecho polvo”–, el director tuvo que ahorrar rodando *Rio Grande* en Moab (Utah), en vez de hacerlo en Monument Valley. La película estuvo terminada en 32 días, entre julio y agosto de 1950, con un costo de 1 287 185 dólares, un poco por encima del tope estipulado en el contrato con Argosy (McBride 2004, 553).

Rio Grande es interesante porque exhibe una serie de opiniones que dan cuenta del clima político que prevaleció en los primeros años de la Guerra Fría. También muestra el cambio en la postura de John Ford al traer como guionista de este filme a James Kevin McGuinness, conocido conservador. En las cintas anteriores de la trilogía, el guionista fue el liberal Frank Nugent, cuya simpatía por los indios era conocida; de hecho, esa simpatía también era un distintivo del trabajo de Ford. *Rio Grande*, al parecer, tenía otros objetivos, entre ellos contribuir a la configuración ideológica del triunfador Imperio estadounidense; no olvidemos, por otra parte, que aquellos son los años de la posguerra y el macartismo, que en Hollywood se vivió de forma especialmente complicada.

Basada en una incursión real de fuerzas estadounidenses en el río

Grande, en 1873, el filme muestra los años de madurez del teniente coronel York, interpretado por John Wayne. Frustrado por los límites de jurisdicción que se le imponen, obstaculizando su capacidad para hacer la guerra contra los apaches cuando cruzan la frontera hacia México, York decide ir tras ellos sin importarle los límites internacionales y con una orden directa: "Quiero que cruces el Río Grande. ¡Ve tras los apaches y destrúyelos! Estoy cansado de idas y venidas, me pone enfermo el juego diplomático del gato y el ratón" (McBride 2004, 553).

En su libro de 1992, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Richard Slotkin se refiere a *Rio Grande* como un ejemplo clave del "*western* de la guerra fría", una evolución del género durante la posguerra cuyo objetivo era:

> Interpretar formas modernas de conflictos laborales y étnicos y racionalizar el desarrollo del Estado-nación republicano como un gran poder imperial. [...] El problema de reconciliar las costumbres y los valores democráticos con los imperativos del poder es tanto la principal contradicción de la América de la guerra fría como el eterno problema de los políticos democráticos. Y era precisamente este tema el que vehiculaba el "*western* de la guerra fría" (McBride 2004, 553).

Lo que se observa en el filme es justo eso: una serie de juicios, posturas políticas y morales y la jerarquización de valores que dejan entrever rasgos de la sociedad estadounidense de los años cincuenta. También se pueden advertir las características que se esperarían de cada uno de los grupos sociales que aparecen: jóvenes, mujeres, y hombres.

Los personajes de Ford "reverencian las instituciones que crean las leyes a la vez que mantienen una actitud de saludable escepticismo ante las leyes mismas" (Ford 1988, 97), aunque en ocasiones se exceden en esto último y terminan por imponer su ideología. En *Rio Grande*, la importancia del fortalecimiento del Imperio estadounidense no dejaba lugar a dudas, más aún si respetar la ley internacional resultaba absurdo cuando la seguridad de ambos países se veía amenazada por los indios, esos seres salvajes que vivían al margen de la civilización. Los protagonistas también se preocupan por la colectividad, sus decisiones van más allá de una aventura individual,

lo que las justifica mejor aún:

> Ford insiste en la discordia, en los desacuerdos que dividen a una colectividad, y sus héroes sólo reaccionan en función del medio en que viven y que les impone una labor que es preciso llevar a cabo por el bien de todos. Simplificándolo mucho, podríamos decir que el héroe fordiano no se plantea una cuestión moral o, si se prefiere, que su ética sólo existe en relación con un sentimiento de orden colectivo" (Ford 1988, 271).

Respecto a su recepción en México, la prensa dominical resaltó su gran producción y, sobre todo, a sus protagonistas, grandes estrellas de Hollywood, una industria que no se detenía bajo ninguna circunstancia.

> La acción de esta película está situada en la época en que hacía poco que nuestros entrañables primos nos habían privado de la mitad de nuestro territorio, corriendo la frontera entre ambos países hasta el río Bravo, en cuyos alrededores, precisamente, se suponen sucedidas todas las peripecias de este filme que culminan con fieras batallas entre yanquis e indios apaches, que mueren como ratas.
>
> La cinta no ofrece novedad alguna y sólo podrá gustar a aquellas personas afectas a los *western*, lo mismo que sean de vaqueros que de soldados.
>
> ¡Ah! Sí vimos algo nuevo en *Rio Grande*: vimos a John Wayne con bigotes, y vimos a Maureen O'Hara sin tecnicolor… (*El Redondel* 1952).



Cartelera cinematográfica, *La Prensa*, 14 de octubre de 1951.

Después de la Segunda Guerra Mundial cobró fuerza un negocio aún mayor: la reconstrucción. El discurso panamericanista y de “buena vecindad”, patrocinado por la Casa Blanca en 1946, fue perdiendo importancia. El interés de Estados Unidos se volvió hacia su desarrollo interno, a la reconstrucción de Europa, a detener la amenaza comunista y a consolidar el *American way of life* en el resto del mundo como un modelo aspiracional a seguir (Peredo 2004, 357-358). Los países latinoamericanos, endeudados y en una considerable dependencia, se vieron comprometidos a apoyar el liderazgo de Estados Unidos en el continente. Washington se inclinó por defender el libre mercado y el nacionalismo fue visto ahora como un estorbo para las nuevas directrices.

En el cine mexicano perdió presencia el furor propagandístico que prevaleció durante la guerra debido a que el nuevo interés de la política estadounidense giró hacia Europa y a la delirante lucha anticomunista (Peredo 2004, 368):

> Si en el pasado había sido cuestión de seguridad nacional para Estados Unidos contar con México como aliado, y en consecuencia fue una política de Estado el apoyarlo en todos los terrenos, sobre todo en el cine, ya en 1946 aquella necesidad y aquella política estadounidenses habían quedado prácticamente en el olvido, lo cual fue determinado en gran medida por el nuevo contexto mundial (Peredo 2004, 373).

El distanciamiento de México y Estados Unidos en el ámbito cinematográfico se dio por razones que explican no sólo las temáticas y la forma de abordar asuntos mexicanos, sino también el desplome de la producción fílmica nacional. De 92 filmes que se hicieron en 1945, se pasó a 72 en 1946 y a 57 en 1947 (Peredo 2004, 415). Hollywood ya no necesitaba de México en la posguerra; de hecho, lo que ahora comenzaba era una guerra comercial. Una de las formas como respondió México a ello fue la imposición de políticas proteccionistas por parte del Estado.[63]

Por otra parte, es imprescindible mencionar el macartismo de esos años. Hablamos del clima de persecución anticomunista, de las denuncias, traiciones, deslealtades y acusaciones entre compañeros y amigos, de procesos en los que no se respetaron los derechos de los acusados, “listas

negras”, todo lo cual marcó el fin de varias carreras, la persecución de directores y actores por su militancia en la izquierda y de no pocos inocentes destruidos. Hollywood se endureció:

> Calculan en unos trescientos los militantes adheridos al PCUSA que durante esa época trabajaban en las diversas ramas de la industria cinematográfica con una incidencia de casi el 50% de guionistas y de un 20% de actores. Si esas cifras son ciertas, la labor del FBI fue rotundamente eficaz ya que, según los mismos autores, los incriminados por las comisiones o los incluidos en las listas negras rondaron los 250 y, durante el curso de más de una década, los restantes 40 o 50 podrían haber muerto o abandonado Hollywood (Riambau y Torreiro 1996, 86).

Las campañas anticomunistas estuvieron a la orden del día. En octubre de 1947 se creó la primera Comisión Parlamentaria contra la infiltración comunista, cuya adscripción ideológica quedó manifiesta en el hecho de que su primer presidente fue J. Parnell Thomas, congresista por Nueva Jersey conocido por sus declaraciones completamente contrarias al New Deal. Los miembros de esta comisión fueron conocidos, en general, por sus tendencias racistas, antisemitas e inquisitoriales. Richard Nixon, quien habría de ser presidente de los Estados Unidos a fines de los años sesenta, fue famoso por su participación en esta Comisión desde que se creó.

Rio Bravo (Dir. Howard Hawks, 1959)

SINOPSIS: *Rio Bravo* es un filme acerca de la amistad y la solidaridad. El *sheriff* de una pequeña localidad tiene bajo custodia a un hombre acusado por un homicidio cometido en la cantina del pueblo de forma prepotente y abusiva; el problema radica en que el hermano de éste es un poderoso ranchero que a lo largo de toda la película busca rescatarlo con la ayuda de sus matones a sueldo para evitar que cumpla su condena.

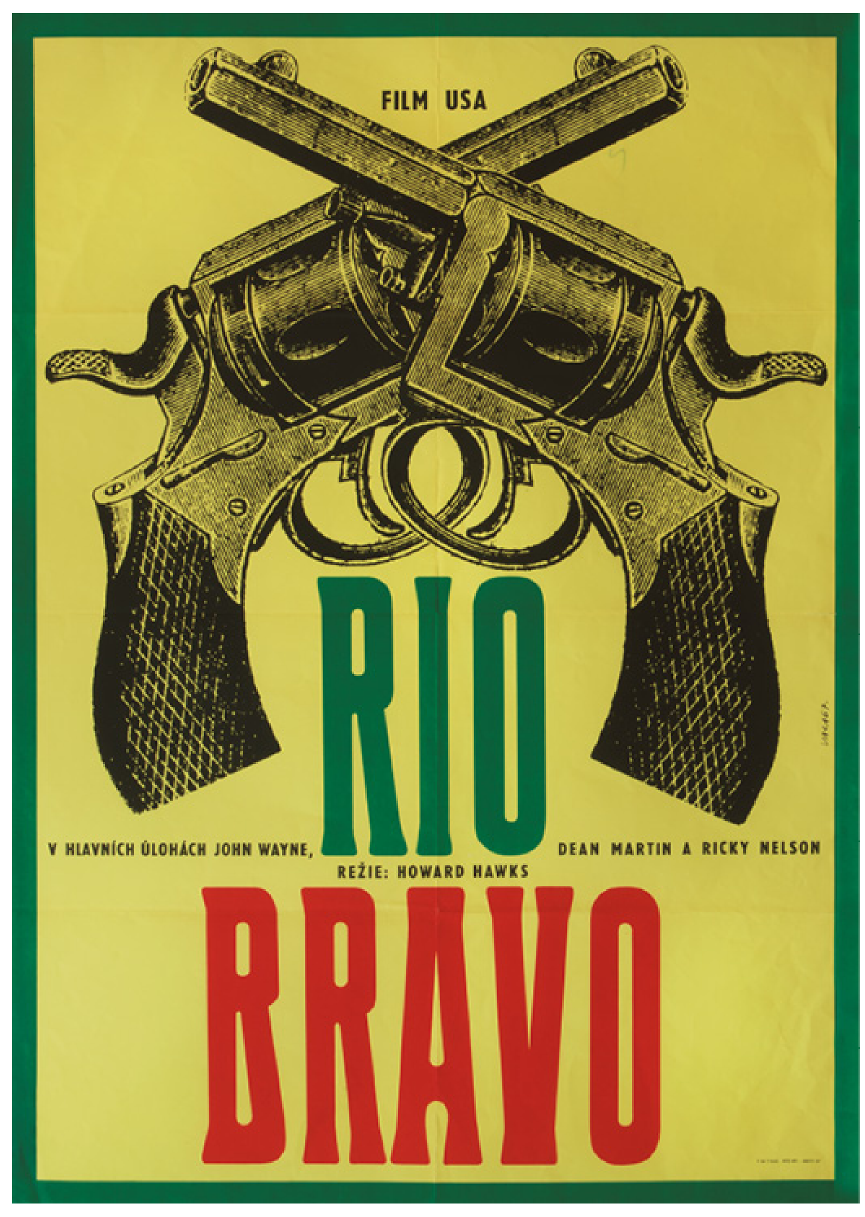
Al solitario *sheriff* sólo lo apoyan “Dude”, un alcohólico decadente, a quien nada más le queda el recuerdo de sus antiguas hazañas, y un viejo con poca movilidad pero buena puntería. Los tres se cuidan el uno al otro; el valor de su amistad les da fuerza para custodiar la ley y cumplir su trabajo. Más tarde se les une, primero, un joven pistolero que si bien en un principio detenta valores individualistas, termina seducido por la valía de la solidaridad, y después, una misteriosa mujer que llega en la última

diligencia y decide quedarse.

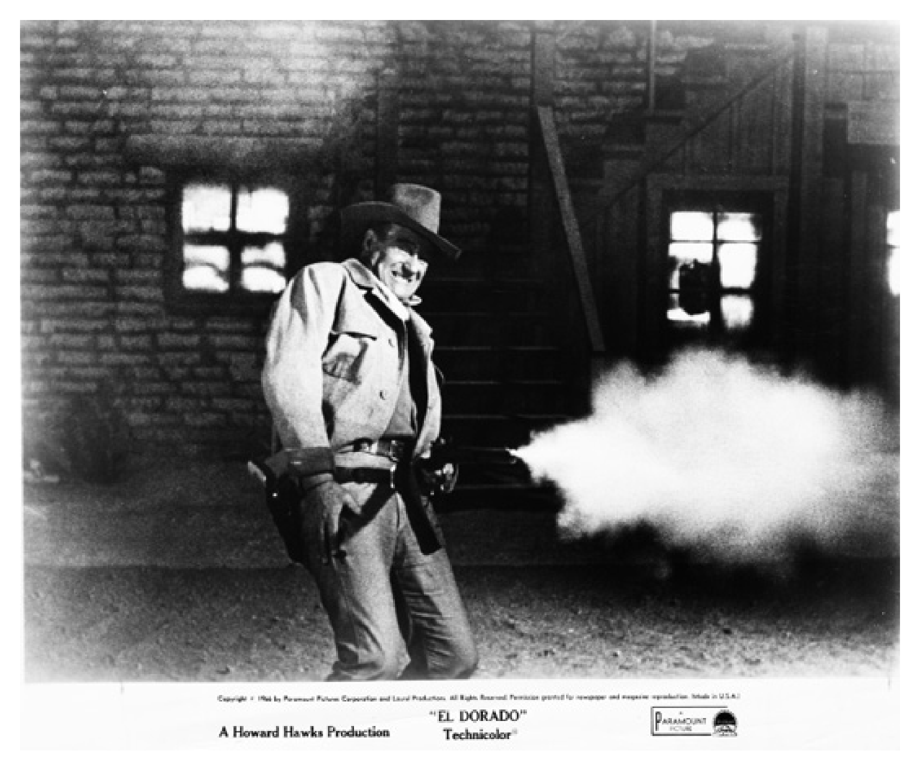
Howard Hawks dijo en su momento que *Rio Bravo* fue realizada en respuesta a *High Noon* (*Solo ante el peligro*), filmada en 1952. El guionista de *High Noon*, Carl Foreman, había sido víctima del macartismo y, habiéndose sentido abandonado por sus amigos, hizo en este filme una especie de analogía de su situación, así como una recriminación y crítica al momento histórico, pues en la historia el individualismo y el egoísmo de los pobladores de una pequeña localidad los lleva a dejar en el abandono al *sheriff* que está a punto de retirarse tras haber trabajado para el pueblo toda su vida. En *Rio Bravo*, en cambio, si bien no aparece la idea de comunidad, la respuesta está en la solidez de los vínculos al interior del grupo, a pesar de las adversidades y de sus propios defectos.

***

Rio Bravo es la primera película de la trilogía de Hawks, seguida por El Dorado (1966)[64] y *Rio Lobo* (1970).[65] John Wayne es nuevamente protagonista, sólo que ahora los personajes se presentan de forma diferente, de acuerdo con el estilo de este director: "un joven, un hombre experimentado y un *old timer*" (Cohen 2006, 44). En esta ocasión, a los actores Ricky Nelson, John Wayne y Walter Brennan se suma Dean Martin.



Río Bravo, primera de la trilogía. Dir. Howard Hawks. Warner Bros., Armada Productions: 1958. Archivo de la Cineteca Nacional.



El Dorado, segunda de la trilogía. Dir. Howard Hawks. Paramount Pictures: 1966. Archivo de la Cineteca Nacional.



Río Lobo, tercera de la trilogía. Dir. Howard Hawks. Cinema Center Films: 1970. Archivo de la Cineteca Nacional.

Bajo el influjo del formato televisivo, la película está tan llena de clichés que en ciertos momentos parece una serie en episodios; no obstante se trata

de un *western* que revoluciona al género al estar filmado en un estilo intimista que se aleja de los grandes paisajes y espacios espectaculares; no hay largas cabalgatas por el desierto ni batallas campales. Tampoco aparece por ningún lado el río Bravo.

El impulso dramático del filme está en las actitudes de los personajes y en su interacción, por eso muchas de sus referencias tienen que ver con la amistad y con la forma de actuar masculina en una sociedad patriarcal, con su comportamiento y sus valores. La trama se desarrolla en una pequeña localidad de Nuevo México, donde los héroes luchan por causas justas, defienden la ley y se encargan de aplicarla (Astre y Hoarau 1997). Lo primero que se ve es la amistad entre los hombres, que son más bien buenos y bromean aun en situaciones de peligro. Una explicación del universo en el que Hawks hace desenvolverse a los actores la proporciona García Riera al referirse a la "huella calvinista" del director, evidente en el comportamiento de sus personajes, que no valen por lo que piensan o sienten, sino por lo que hacen: "su virtud se prueba con su obra" (García Riera 1988e, 13).

Hawks es considerado como uno de los renovadores del western y Rio Bravo se reconoce como una de sus obras más importantes:

> El *western* más acabado de este cineasta, en el que Jacques Rivette ha querido ver la expresión de la evidencia elevada a la categoría de estilo, es, sin duda, *Rio Bravo* (1959). Esta historia, obra clave del universo de Hawks, donde se mezclan la amistad, la risa, el polvo y las balas, es la quintaesencia de un estilo, el vidrio en bruto de donde surgió un rayo temático coherente, el de la visión del mundo y de los hombres a través de un cineasta típicamente americano (Astre y Hoarau 1997, 318).

El director nació en Indiana en 1896 y murió en 1977. Fue el mayor de tres hijos y, al igual que él, sus hermanos trabajaron en el cine. Graduado como ingeniero mecánico en 1917, uno de sus primeros acercamientos al cine fue como accesorista en la Paramount; sus habilidades como decorador le hicieron obtener el puesto de asistente del director Marshall Neilan para una película con Mary Pickford, *The Little Princess* (1917). En los años veinte trabajó con Cecil B. DeMille escribiendo intertítulos para sus películas.

La Primera Guerra Mundial interrumpió su carrera algunos años, pero la retomó en 1922. Fue hasta 1925, cuando conoció a William Fox, que obtuvo su primera oportunidad como director con *The Road to Glory* (García Riera 1988e, 13). Hawks destacó en casi todos los géneros cinematográficos, además de trabajar con algunas de las estrellas más famosas de Hollywood: Gary Cooper, Carole Lombard, Rita Hayworth, Humphrey Bogart y Marilyn Monroe, entre otros. Trabajó con el escritor William Faulkner cuando éste iniciaba su carrera de argumentista de cine y lo invitó a colaborar con él en seis películas, siendo la primera de ellas *Today We Live* (*Vivamos hoy*) (1933), protagonizada por Joan Crawford, Gary Cooper y Robert Young.

La crítica francesa descubrió a Hawks a principios de los sesenta, la revista *Cahiers du Cinéma* le dedicó su número 139 casi por completo en 1963. Los comentarios iban en el mismo sentido que las palabras del crítico Jean Douchet:

> El fondo del problema será pues, para Hawks, el constatar la necesidad física del hombre. Éste no tiene sino un deber, que es su privilegio: probar por el trabajo su superioridad sobre la materia, de cualquier naturaleza que sea. El único verdadero problema que enfrenta es el de la conservación, el acrecentamiento y el desperdicio de su propia energía y de la del mundo. (García Riera 1988e, 16).

Como ya se dijo, en esa época el cine de autor era una prioridad para los críticos, por lo que la posibilidad de reflexionar sobre un estilo que, además, revolucionaba uno de los géneros tradicionales del cine de Hollywood, suscitó sin duda numerosas discusiones.

Por su parte, en México, Hawks también fue motivo de interés; en 1961, en el número 3 de la revista *Nuevo Cine*, apareció el texto de José de la Colina “A la altura de los ojos del hombre” en el que señalaba:

> Lo implícito es una de las mayores virtudes del cine hawksiano. En sus filmes toda filosofía o moral se desprende por sí misma de la imagen y de la acción, no de los diálogos o del *parti pris* del realizador. Hawks, como buen cineasta épico y como buen narrador norteamericano en la cuerda de Mark Twain o de un Hemingway, se interesa más en contar que en explicar, y no pretende siquiera comentar sus personajes o sus situaciones mediante el montaje o el enfoque de la cámara […] Hay una frase del propio Hawks que encuentro particularmente bella y

significativa. Hawks ha dicho más o menos, que su estética consistía en colocar la cámara a la altura de los ojos del hombre. La frase puede ser tomada en sentido estricto, pues el plano favorito de Hawks –y uno de los más comunes en la fotografía de cine– es el *two shot* o plano americano, y en un sentido más amplio: el cine de este realizador está consagrado a hablar del hombre y a mirar al mundo con mirada de hombre (García Riera 1988e, 2).

Rio Bravo[66] tuvo aceptación en la prensa mexicana aunque con ciertas reservas; el anuncio publicitario en el periódico *El Redondel*, de la Ciudad de México, hizo notar ciertos errores en la producción, como el cartel del torero Silverio Pérez, quien se había retirado poco tiempo atrás.

Rio Bravo

Película del Oeste, de muchas pretensiones, tanto por su costo cuanto por la importancia de su reparto y su producción en general, que siendo magnífica, adolece de un defecto que pocos advierten: en una cantina del siglo pasado hay un cuadro con un trincherazo de Silverio […] La cinta sigue los moldes clásicos de las aventuras de su tipo, manteniendo el interés constante de los espectadores hasta los últimos momentos, por más que, como es costumbre, haya sus concesiones, para que los héroes queden en su punto, mientras a los villanos se les da a cada quien su lugar.

Esta vez son cuatro los pistoleros que cuidan un pueblo de los maleantes, lo que origina que haya más balazos que en tres películas juntas; pero como ya decimos, está muy bien hecha y gusta a los amantes del género.

Está hecha en colores naturales, pantalla ancha y con un amplio conjunto de intérpretes encabezados por John Wayne, especializado en estos papeles y que le sigue haciendo de "galán". Dean Martin se empeña en volverse actor dramático, sin mayores disposiciones para ello. El joven cancionista Ricky Nelson, la guapa Angie Dickinson y el viejo Walter Brennan, que es quien se lleva la palma (*El Redondel* 1959, 4).

Las referencias a lo mexicano están en un segundo plano, aunque son contundentes. García Riera las identifica así: "*Western* en Arizona. En papeles secundarios, Pedro González González y Estelita Rodríguez interpretan a la pareja mexicana *Carlos Remonte* y *Consuelo*, unos hoteleros amigos del héroe Wayne. También hacen de mexicanos secundarios José Cuchillo (*Pedro*) y Eugene Iglesia. Los villanos hacen tocar con trompeta 'El degüello' en recuerdo de lo ocurrido en El Álamo."

Análisis de los relatos fílmicos: Aproximación desde el modelo actancial de Julien Greimas

El siguiente análisis es una aproximación general desde el modelo actancial de Julien Greimas,[67] a partir de algunos aspectos que resultan

relevantes. Dicho modelo nos ofrece claridad en la identificación de elementos y valores que configuran los discursos narrativos.[68]

Como sabemos, el relato ha estado presente en toda la historia de la humanidad,[69] y a través de suyo podemos encontrar infinidad de puntos de vista. En este caso, las características del *western*, como género clásico, nos permiten un acercamiento a ciertos universos de los relatos filmados en determinada época en relación con la frontera, si bien aun desde su origen canónico es posible encontrar esas fisuras ideológicas o inconscientes que cualquier producto cultural posee, las cuales, aprovechando precisamente lo canónico del género, son usadas para hacer críticas veladas y aparentemente imperceptibles, como sucedió en la mencionada *High Noon* (1952).

En este análisis la frontera será colocada en el lugar del oponente, retomada como una categoría operativa. [70]

The Pilgrim



"México, una nueva vida… paz por fin". *The Pilgrim (El peregrino)*. Dir. Charles Chaplin. Charles Chaplin Productions: 1923.

En ciertas operaciones sintácticas de las que habla Greimas se encuentra el significado de las relaciones entre los personajes y la función que cumplen en la historia. De esta forma, podremos identificar unas cuantas de las múltiples voces que transitan en la narración, es decir, lo intertextual del

relato, así como lo que tiene que ver con la configuración de estereotipos y con el significado que se desprende de la representación de la frontera en ese contexto.

En el rol de los actantes es posible establecer el sentido de sus propios valores, sus necesidades y sus objetivos en función del sujeto principal, que es el que aquí nos interesa esclarecer. El sujeto en este caso es, por supuesto, “El Peregrino”.

Desde el inicio del filme vemos que el objeto principal que persigue “El Peregrino” es la libertad, lo que se puede definir como el motor de sus acciones y su deseo. El sujeto está en el nivel del “ser” porque, lejos de ser el criminal que parece, desarma a una banda de forajidos y restituye el dinero robado por un antiguo compañero de prisión a las propietarias de la casa en donde es alojado como muestra de agradecimiento; sin embargo, es su decisión de escapar de la cárcel, disfrazarse de clérigo y engañar a los pobladores la farsa que nos confunde a lo largo de todo el filme.

Es la negación de la negación; y nos mantiene en el error porque es justo lo contrario a lo que parece o dice ser: un criminal. Ello se reafirma precisamente cuando tiene la posibilidad de cruzar la frontera y huir a México pero no lo hace; decide mantenerse dentro de la ley y no pasar al “otro lado”. Según la configuración del imaginario colectivo, para un verdadero criminal, ese “otro lado” sería la promesa de libertad y el lugar ideal para vivir al margen de la ley, en un territorio donde ésta no existe.

En el imaginario social de la época, como ya se explicó, México significaba para muchos estadounidenses lo contrario a la civilización y al cumplimiento de la ley; era el lugar al que escapaban los forajidos, situación que, como se documentó, se vio influida por los problemas políticos entre ambos países. Desde otro punto de vista, México era un país en proceso de reconstrucción y, para lograrlo, desde 1920 había puesto especial énfasis en pacificarse, en reestablecer la autoridad, en lograr la unidad, fortalecer el nacionalismo, etc. Es decir, había una política interna

en marcha de la que Charles Chaplin muy probablemente no estaba al tanto. Además, como ya se dijo, para entonces ambos países habían reestablecido relaciones diplomáticas.

La crítica social que Chaplin hizo de forma deliberada estaba dirigida más bien a la sociedad estadounidense, expuesta, con ayuda de lo burlesco, a través de situaciones y personajes cuyos defectos son exaltados, por ejemplo, su doble moral. El filme abreva del vodevil inglés y lo lleva al extremo, lo usa para hacer verosímil el relato, apoyándose en las características y en el placer que produce el propio género que permite ridiculizar y exagerar:

> Burlesco es el gesto del hombre que tiene miedo, porque el miedo impone al gesto un ritmo que escapa de la norma, como ocurre por ejemplo en esas huidas locas que se producen cada vez que se abre la puerta. Lo exagerado de la actuación no es un efecto de estilo, sino el fruto de una contradicción del ser humano que, despojado de la máscara social que le servía de segunda naturaleza, tiene dificultades para encontrarse a sí mismo (Bazin, 2002, 123).

"El Peregrino" no hace uso de esa "segunda naturaleza"; es espontáneo e ingenuo, por lo que tampoco usa la "máscara social". Es por ello que, en él, el "destinador" y el "destinatario" son la vida misma que le da el mandato, al que reacciona de manera directa en su propia individualidad e ingenuidad. Bazin lo describe con claridad: "su pasividad ingeniosa triunfaba en último extremo sobre la maldad de los objetos, de los hombres y de la sociedad como un pedazo de corcho que siempre sabe encontrar el camino de la superficie" (2002, 72). La vida del "Peregrino" transcurre de acuerdo con su ética personal y su propia lógica; por eso tampoco se puede decir que hay una transformación en él; es completamente genuino y, por tanto, el significado de sus acciones proviene de su esencia. Los oponentes son, entonces, circunstanciales; no lo hacen cambiar ni le generan grandes obstáculos; siempre sale ileso de situaciones complicadas que resuelve con particular naturalidad.

La ayuda llega a través del *sheriff* que lo deja libre y de la joven por quien tiene cierto enamoramiento; ella es el impulso que lo lleva a realizar la misión heroica de recuperar el dinero robado. Y gracias a ambos

corrobora, hacia el final del relato, que aun con su libertad comprometida, no cruzará la frontera como otro fugitivo lo haría. El se sostiene en lo que asemeja una cuerda floja, suscitando en nosotros la certeza de que de una u otra forma librará los peligros. Chaplin nos ha acostumbrado a que siempre lo logra y en este caso no será diferente.

Bazin dice al respecto:

> La necesidad de la ley no ha estado nunca más próxima de la necesidad de una moral; jamás tampoco su antagonismo ha sido más claro y más concreto. Eso es lo que constituye, de un modo burlesco, el fondo de *El peregrino*, de Charlie Chaplin, donde vemos, a modo de colofón, cómo nuestro héroe galopa a caballo sobre la frontera del bien y del mal, que es también la de México (2008, 250-251).

"El Peregrino" no reproduce el lugar común o el cliché del fugitivo –es decir, internarse en el territorio mexicano para desaparecer y huir–; por el contrario, permanece en el límite de ambos países conservando lo que el imaginario colectivo ha construido de cada uno sin considerar, por ejemplo, el peligro real que para muchos ciudadanos de ascendencia latina, asiática, india o africana, significaron el periodo de 1850 a 1935, cuando la violencia racial y étnica provocó en California numerosos linchamientos a estos grupos, tal como lo documentó Ken González-Day en su libro *Lynching in the West* (2006).



Jay Tipton, *In Romantic Mexico* (*a silent drama), ca.* 1928, The Library of Congress. Cedulario de la exposición "La Revolución mexicana en el espejo de la caricatura estadounidense", Museo de Arte Carrillo Gil, 2010.

The Ride Back



“Ni tan malo, ni tan bueno” *The Ride Back (El retorno del forajido/Regreso al honor)*. Dir. Allen H. Miner. The Associates & Aldrich Company, 1923.

Igual que en el caso anterior, ciertos elementos de la semántica que propone Greimas a través de su modelo actancial nos servirán para esclarecer la forma en que se construyen las relaciones entre los actantes y las implicaciones que le dan sentido al relato. Aquí también, la función que ocupan tiene como telón de fondo la frontera y el desierto que, aunque en apariencia sólo es un lugar de paso, sirve para confirmar el sentido del mandato que el *sheriff* Hamish debe cumplir: ejercer la ley y la justicia.

En este caso, ir tras Kellen, un delincuente que ha huido de la ley, implica cruzar la frontera hacia México; por lo tanto, el territorio mexicano es el lugar del conflicto. Y al llevarlo de regreso al territorio estadounidense, éste es el lugar donde el problema se resuelve poco a poco y se libran los obstáculos que son parte de las pruebas para la redención y transformación de ambos, Hamish y Kallen.

Para el *sheriff* Hamish, el impulso para lograrlo le permitirá demostrar su valor y cumplir su fin último, que es establecer la justicia. El discurso nacionalista y patriótico estadounidense es parte de la intertextualidad constituida por argumentos hegemónicos y de superioridad que se representan en lo que Rancière llamó “ficción dominante”, misma que en

este caso nos reafirma posiciones mediante la contraposición de opuestos.

Si se comparan a simple vista las autoridades de ambos países, la seriedad del *sheriff* contrasta con el aspecto desaliñado del guardia fronterizo mexicano. La relación intertextual –que forma parte del eco ideológico de la época y de los signos culturales construidos desde Hollywood– es parte de los andamios sobre los que construye cierta imagen mental en el espectador.

El lugar del sujeto es ocupado por el *sheriff*, mientras que su objeto es la justicia en su sentido más puro. Podemos decir que hablamos del nivel del ser, dado que durante toda la trama el deseo de Hamish se mantiene incólume, nada lo hace desistir. Es posible confirmarlo a través de las características del propio género y de construcción de la legalidad de la que ya nos habló ampliamente Turner en su ensayo sobre la frontera. La función del *sheriff* es llevar a cabo una cruzada con el fin de recuperar el respeto de su comunidad y hacer valer la ley; y eso es justamente lo que Hamish se propone todo el tiempo. Aun con su propia problemática a cuestas, no vacila. Bazin define esta función con claridad:

> Allá donde la moral individual es precaria, sólo la ley puede imponer el orden del bien y el bien del orden. Pero la ley es tanto más injusta en cuanto que pretende garantizar una moral social que ignora los méritos individuales de los que hacen esa sociedad. Para ser eficaz, esa justicia debe aplicarse por hombres tan fuertes y tan temerarios como criminales. Esas virtudes, lo hemos dicho, no son apenas compatibles con la Virtud, y el *sheriff*, personalmente, no siempre es mejor que los que manda a la horca (Bazin 2008, 250).

Como ya se dijo, en tanto actante que ocupa el papel del sujeto, Hamish, lejos de sufrir una transformación, es presentado como un hombre de una sola pieza que se esfuerza por cumplir la misión encomendada, a diferencia de Bob Kallen que sí cambia durante la trama. Kallen es al mismo tiempo ayudante y oponente. Ayudante porque él es el motivo que permitirá a Hamish cumplir su mandato, al mismo tiempo que al final será quien lo salve; oponente porque mientras experimenta su proceso de transformación, tratará de escapar y obstaculizará al *sheriff*. En este juego de opuestos también podemos advertir una mirada de superioridad sobre Kallen; es él

quien se transforma, se redime salvando al *sheriff* y, lo más importante, al final decide creer en las leyes y acepta ser juzgado. Es un ciudadano estadounidense que, a pesar de su origen mexicano, decide seguir el camino recto. En todo ello hay una lección moral y una "subjetividad amañada", como la llama Roland Barthes, en función de que el texto cinematográfico adquiere sentido a través de ciertos códigos.

La frontera y los indios también son actantes que están en el lugar del oponente. La primera, aun cuando se muestra con claridad en el espacio geográfico, se percibe con más fuerza en su sentido simbólico; lejos de ser una línea de cruce, es un espacio de transformación y redención. El propio desierto constituye una de las pruebas que es necesario superar para transformarse. En el caso de los indios, su individualidad no se muestra en ningún momento; ellos son parte de los obstáculos que deben librarse. Se presentan en su rol de salvajes y traicioneros y no existe el menor interés por adentrarse en su complejidad, tal como lo señala Casetti al referirse a los estereotipos y como se comprueba, sobre todo, en las representaciones que se hicieron sobre los indios desde la colonización inglesa hasta mediados del siglo XX, donde se cuestiona la visión parcial del Oeste desde sus representaciones visuales y desde la historia.

> Si las mujeres, entre los grupos subordinados de una sociedad dominada por ricos, eran las que más cerca estaban de casa (de hecho, estaban en la misma casa) –las más "interiores", pues–, los indios serían los más extraños, los más "exteriores" […] Al indio, que era innecesario –incluso era un obstáculo– se le podía tratar con fuerza bruta, aunque a veces la quema de los poblados estuviera precedida de un lenguaje paternalista (Zinn 1999, 99).

Border Patrol



"En ocasiones en necesario hacer justicia por la propia mano". *Border Patrol*. Dir. Lesley Selander. Harry Sherman Productions: 1943.

En este filme, el mandato que une al destinador y al destinatario es la misión de los *rangers* y de prácticamente todos los héroes del *western*: impartir la justicia –el objeto, desde el significado que tenga para cada uno de ellos– dondequiera que se necesite. Hopalong ocupa el lugar del sujeto. El destinador es la joven Inés de la Barca, quien está decidida a buscar a los 25 mexicanos desaparecidos, entre los que se encuentra su prometido. Inés representa el impulso que demanda el rescate de los mineros ante unas autoridades mexicanas pasivas que no han hecho nada por resolver el problema o ni siquiera se han dado por enteradas. Por tratarse de una mujer en un sistema patriarcal y en un mundo por completo masculino, a Inés no se le permite intervenir de forma directa en el rescate. Si bien desobedece, su función es "hacer actuar" a las autoridades, lo que se aprovecha para evidenciar la incapacidad de los oficiales mexicanos y su subordinación a los *rangers* –con Hopalong a la cabeza–. Estos últimos ofrecen solícitamente su ayuda y, con toda valentía y gracia, resuelven las cosas.

La frontera, como telón de fondo y como oponente, está desdibujada; es un espacio diferenciado, pero sin la fuerte y obvia carga simbólica que comúnmente tiene. Sin embargo, no deja de ser un lugar peligroso; así lo demuestra el hecho de que 25 mexicanos han sido obligados a trabajar como esclavos en una mina localizada en territorio estadounidense. Cabe

entonces preguntarse cómo es que los raptores pudieron llevarse a tantos hombres sin que las autoridades mexicanas lo notaran. Aparece el río Bravo, pero es como cualquier otro; se cruza sin demasiado protocolo. En un gesto que parece un mero trámite, los rangers presentan sus credenciales en una oficina fronteriza mexicana y las autoridades les dan todas las facilidades; ellos agradecen la ayuda. Hay un ambiente de cooperación y no existe, aparentemente, mayor problema.

Respecto a los demás actantes no hay grandes transformaciones; todos se manejan en el "nivel del ser". Se trata de una narrativa clara y directa cuyo mensaje es innegable en cuanto al tipo de relaciones que se sustentan y legitiman. A diferencia de los ejemplos anteriores, aquí no hay complejidad o cuestionamiento psicológico alguno. Tanto los ayudantes como los otros oponentes tienen la función de hacer evidente la virtud de Hopalong Cassidy, ya sea prestándole ayuda o, por el contrario, creándole dificultades que, por supuesto, vencerá, fortaleciéndose así su imagen de "salvador".

Si recordamos el trabajo de Kracauer, *De Caligari a Hitler*, encontraremos que el mensaje condescendiente del filme también nos puede llevar a pensar en cómo los intereses de los productores y los espectadores se entretejen en complicidad para la construcción de un hecho fílmico y uno cinematográfico en el sentido propuesto por Metz, es decir, en lo que sucede entre la imagen y el público, pero también en el contexto social alrededor de la película. Bazin lo confirma así: "La permanencia de los héroes y de los esquemas dramáticos del western ha sido demostrada recientemente por la televisión, con el éxito delirante de las antiguas películas de Hopalong Cassidy; y es que el western no envejece" (Bazin 2008, 244).

El "éxito delirante" sólo se puede entender en términos de Kracauer cuando dice que los motivos cinematográficos populares satisfacen deseos reales de las masas y reflejan, de alguna manera, la mentalidad colectiva.

En plena guerra mundial eran necesarias películas que fortalecieran la identidad estadounidense, que estimularan su sentido de superioridad frente al “otro” y que levantaran el ánimo de la población con historias simples pero “edificantes”.

Twilight in the Rio Grande



“Viva Mexico, Viva the United States!” Twilight on the Rio Grande. Dir. Frank McDonald. Republic Pictures: 1947.

En este filme, igual que en el anterior, el destinador es una mujer, Elena del Río; sólo que en esta ocasión la intertextualidad de la que abreva –el cine negro y la intriga– hace que varios de los actantes del relato se manejen en el nivel “del parecer”. La mixtura de géneros lo permite y lo hace verosímil. Otros discursos que se entrecruzan son los referentes al cine estadounidense de la Segunda Guerra Mundial y sus requerimientos ideológicos.

Como sucede con Inés en *Border Patrol*, las peticiones de Elena del Río son atendidas con cierto paternalismo. Ella también irrumpe en un mundo masculino, y ni siquiera cuando ejecuta su audaz espectáculo de cuchillos –con el que pretende sabotear el número de Autry y Poke– se le concede llevar la batuta en la investigación. El lanzamiento de cuchillos es más bien

un duelo en el que mide fuerzas con Autry, quien le demuestra que él tiene la última palabra. Tampoco es suficiente que se haga pasar por cantante mientras en realidad investiga el asesinato de su padre, que murió en condiciones sumamente sospechosas. Así que termina por explicar su proceder y se disculpa.

Respecto a los demás actantes, tanto los ayudantes como los oponentes manejan atributos de superioridad frente a los mexicanos. Se percibe en su forma de vestir y actuar, así como en su condescendencia al relacionarse con ellos. Los oponentes –la banda de contrabandistas–, aun cuando son quienes quebrantan la justicia, tienen la función de hacer evidente el rol de Autry y de los *rangers* de hacer valer la ley indistintamente, en México o en Estados Unidos, sobre todo cuando las autoridades mexicanas están prácticamente ausentes.

La frontera actúa como oponente de la misma manera que en el filme anterior: es la división política, el límite, la puerta de entrada o de salida entre ambas naciones, pero en apariencia no tiene más función que, acaso, mostrar dos mundos distintos. Se aprecian unas plumas de metal que marcan la división; un gran letrero anuncia "México" por un lado y "United States" por el otro. No hay vigilancia e incluso las puertas están semiabiertas. Del lado mexicano hay unas "guapas señoritas mexicanas" que dan la bienvenida a Autry y su amigo a la fiesta: "Welcome to the Carnaval, señores". Los visitantes responden con un: "¡Viva México!" y ellas responden: "¡Vivan los United States!".

En el juego de opuestos, es clara la algarabía del lado mexicano de la frontera frente a la solemnidad del lado estadounidense, donde la gente vive su cotidianidad, trabaja y tiene vistosos automóviles, signo de modernidad. La otra cara de la frontera es el lugar donde los crímenes quedan sin resolver; ejemplo de ello es la muerte del padre de Elena, sucedido hace varios meses, y el de "Dusty", quien murió de forma inexplicable. Finalmente, Autry, atendiendo su mandato de hacer cumplir la ley o hacer

justicia, esclarece las cosas y pone el mundo en orden.

Rio Grande



"Río Bravo vs Rio Grande." Rio Grande. Dir. John Ford. Republic Pictures, Argosy Pictures: 1950.

Como ya se mencionó en la descripción del contexto y de las condiciones de producción, esta película corresponde a un momento histórico e ideológico específico de la política estadounidense, así como a las necesidades económicas del director. La fusión de estos tres elementos sirve para confirmar los postulados de Kracauer sobre las necesidades colectivas de la época.

Respecto a la frontera, colocarla como actante en el lugar del oponente permite observarla en un nivel de la estructura narrativa que hace muy evidente la perspectiva hegemónica en varios momentos; uno de ellos cuando el teniente coronel Kirk y los militares mexicanos se encuentran, al grado de resultar casi un cliché.[71] Los mexicanos están muy cerca de parecer ridículos, pues los actores sobreactúan su papel, a diferencia de John Wayne que se mantiene sobrio y firme. Otro momento es cuando, desobedeciendo la orden diplomática, el ejército estadounidense cruza la

frontera; su imponencia es avasalladora. Los planos generales de la caballería, los primeros planos de los caballos y todo lo demás transmiten fuerza, al mismo tiempo que generan una sensación de alivio pues ya por fin acabarán con los indios.

En el lugar del sujeto está el personaje interpretado por John Wayne, cuyo objeto es, igual que en los filmes anteriores, la aplicación de la ley, si bien en este momento su mandato es la defensa de la patria. El periodo histórico que representa el relato (1873) alude a la construcción de una nación, pues menos de una década atrás tuvo lugar la guerra civil y apenas han pasado 30 años de la guerra con México, lo que en el imaginario de la época justifica la escasa disposición a detenerse a pensar en las relaciones diplomáticas cuando la patria está en peligro.

Los ayudantes son los jóvenes soldados que inician su carrera militar con una especie de prueba iniciática; se enfrentarán con ese "otro" que está no sólo más allá del río Grande, sino también de la civilización misma. El propio nombre de la película es con el que se conoce al río en la Unión Americana, lo que denota una clara diferenciación de lo que está "del otro lado". Por una parte, es un límite político sin importancia porque no se considera como iguales a quienes viven ahí; por otra, es ahí adonde escapan los apaches, que son el enemigo claro y visible. Se puede decir entonces que lo demás es circunstancial.

Rio Bravo



Anunciada en Technicolor, 1959. Dir. Howard Hawks. Warner Bros., Armada Productions: 1958.

Este relato intimista se desarrolla en un espacio muy cerrado, prácticamente entre el hotel y la cárcel. Sabemos que está en la frontera o en las inmediaciones del río Bravo por el tipo de habitantes que encontramos y por el título mismo de la película; además, vemos que se entremezclan los mexicanos y los estadounidenses, si bien en un espacio diferenciado. Las primeras secuencias del desierto hablan de un ambiente desolado. La historia se desarrolla por completo entre unas cuantas calles: “El pueblo de Hawks consiste en la cárcel, el hotel, cantinas e hileras de discretas fachadas de casa” (Lusted 2003, 161; traducción de la autora).

Al final, a la orilla del pueblo, están las chozas de los mexicanos; detrás suyo sólo se ve el paisaje desértico. Tradicionalmente, el universo del western nos habla de grandes territorios por donde transitan los personajes durante la conquista del Oeste. Sin embargo, en este caso la violencia implícita en el yermo territorio fronterizo se hace manifiesta en el plano simbólico, en el imaginario social ya construido y en la tensión que genera la propia trama.

La impartición de justicia ocupa el lugar del destinador y del destinatario, y el cumplimiento de la ley es el objeto principal de Wayne,

quien ocupa el lugar del sujeto y es también el héroe. Su autoridad como *sheriff* le otorga cierta superioridad moral frente a sus amigos y los otros personajes, ante quienes adopta una actitud paternal; él mismo menciona su obligación de “cuidarlos”. Es un hombre solo –un atributo clásico del héroe del *western*–, con características de patriarca.

Como oponente, la frontera no aparece visualmente, sino en los imaginarios e ideologías conformados a su alrededor. Sabemos que está en el plano simbólico por el lugar que ocupa en el relato y por la hostilidad y el peligro latentes. Esta tensión se deja sentir en la atmósfera y en cada uno de los eventos que componen la trama. Se menciona una espera de seis días, pero en realidad todo sucede en cuatro días y cuatro noches, en una atmósfera creada por la tensión de los tres hombres que están en expectación ante los matones, así como por su propia problemática personal y el enfrentamiento, que no podía faltar en un género de naturaleza canónica configurado con ese tipo de elementos. El *western* permite la redención de los hombres y también da una lección moral pues, al al margen del problema, los hombres luchan contra sus propios demonios y los superan.

Respecto a los roles importantes que juegan los mexicanos en la película, es importante señalar que se mantienen en el estereotipo, pues son “serviciales” y fieles al *sheriff*; incluso Carlos, el dueño del hotel, tiene un papel de “payaso”, torpe y contrario al mandato de la cultura patriarcal para una figura masculina; él, por el contrario, está sometido por su esposa, no maneja las armas –que son signo de virilidad– y su complexión física es muy inferior al estereotipo construido por el *western*, representado en este caso por Wayne.

“Con la vara que midas serás medido”: en el fondo, siempre estará la justicia.

Maxwell Scott: *This is the West, sir. When the legend becomes fact, print the legend.*
The Man Who Shot Liberty Valance, Dir. John Ford.

Como ha podido observarse, un tema recurrente en el *western* es la

justicia en sus distintos matices; durante toda la historia de la humanidad, la justicia ha sido motivo de reflexión para filósofos, teólogos, politólogos, artistas, etc. Todos nos hemos visto en algún momento de la vida en la necesidad de tomar decisiones respecto a lo que es lo justo y lo que no lo es, lo que es útil y lo que es necesario, lo que es mejor. Esta última pregunta nos lleva directamente a otra: ¿mejor para quién?, ¿quién es el mejor?, ¿cómo decidirlo?, ¿se deben seguir las tradiciones o los dictados de la conciencia? Peor aún: ¿debe hacerse lo que beneficia a la mayoría o, más bien, debe respetarse la individualidad de las personas?, ¿qué es más importante, lo individual o lo colectivo?

El cine ha representado de distintas formas esta toma de decisiones al exponer el *ethos* social implícito en las encrucijadas que los hombres y mujeres comunes enfrentamos a diario, mismas que están determinadas por la época, por los valores predominantes de cada sociedad y, desde luego, por la industria cinematográfica y sus propios intereses.

La codicia, por ejemplo, siempre es reprobable, sobre todo cuando se explota al prójimo con el fin de obtener ganancias; sin embargo, en ciertos momentos, el cine la ha justificado e incluso la ha transformado en virtud (basta recordar que fue indispensable para crear las grandes fortunas y que incluso el Destino manifiesto puede tener justificación religiosa). Cuando se hace necesario mediar entre un extremo y otro, ahí está el héroe del *western*. En más de un filme encontramos planteamientos de esta naturaleza; a veces el héroe tiene que sacrificarse en aras de lo que se considera el “bien común”, de la credibilidad de las instituciones, de la ley; todo ello a pesar de sí mismo.

The Man Who Shot Liberty Valance (1962), dirigida por John Ford, es un ejemplo de ello, pues el personaje que interpreta John Wayne hace uno de esos sacrificios. Los vecinos no lo saben pero es gracias a él, Tom Doniphon, que se conservan el orden y la legalidad en su pequeño pueblo. Doniphon comete una acción fuera de la ley, con lo que beneficia la carrera

de quien más adelante será senador de la Unión Americana. Tras la muerte de Doniphon, el legislador regresará a contar la historia, de la que se ha aprovechado correctamente, pues ahora cumple su deber y sirve a su país, aunque nunca deja de sentir cierta culpa.

Aristóteles decía que a cada quien debía dársele lo que merece; eso era la justicia. Pero, ¿qué virtudes nos hacen merecedores de ella? ¿No todos somos dignos de recibir justicia, no todos la merecemos? Bajo estos parámetros, la ley no puede ser natural. Más adelante, otros filósofos –desde Kant en el siglo XVIII hasta John Rowls en el XX– sostuvieron que la justicia no podía fundamentarse en ninguna concepción particular de la virtud. "Una sociedad justa respeta la libertad de cada uno de escoger su propia concepción de la vida buena" (Sandel 2011, 18). El héroe del *western* impone, precisamente, su ética personal y a menudo se encuentra al margen de la ley.

A partir de los parámetros mencionados en los capítulos anteriores, a continuación se analizarán ahora algunas secuencias de las películas desde el punto de vista del lenguaje cinematográfico; ello nos permitirá esclarecer y describir elementos y valores que tienen que ver con la justicia, la equidad, el racismo, entre otros aspectos que se han sugerido paralelamente a lo largo de este trabajo. Hasta el día de hoy encontramos reminiscencias de esos elementos y valores en la cultura popular, en los imaginarios colectivos o en posiciones ideológicas totalmente arraigadas en la sociedad contemporánea, sin importar que desde hace varias décadas hayan sido cuestionadas por críticos de cine, periodistas, historiadores, sociólogos, politólogos, estudiosos del género, etcétera.

Los filmes de bajo presupuesto o de la llamada serie B, por su parte, fueron hechos para el *hombre medio* u *hombre-masa,* como lo definió José Ortega y Gasset. En este contexto, puede decirse que estaban dirigidos a la clase trabajadora norteamericana: hombres y mujeres sencillos que, supuestamente, no pretendían cuestionarse ni buscarse más problemas que

los planteados por la vida cotidiana. En tanto espectáculo, no se espera que el cine obligue a los espectadores a cuestionar o reflexionar, sino que es un espacio para divertirse simplemente y para dejarse llevar sin pretensiones de llegar más lejos.

“Rumbo a Texas” o a los confines del mundo civilizado: *The Pilgrim*



El fin de las vías es el confín de la civilización. *The Pilgrim (El peregrino)*. Dir. Charles Chaplin. Charles Chaplin Productions: 1923.

Lo que me interesa resaltar particularmente en este fragmento es la forma en que Chaplin –a partir de sutilezas como el contraste, la música, los elementos simbólicos que maneja y su manera de abordarlos– muestra una visión de lo que se va a considerar “el mundo civilizado”, el límite fronterizo con México.

Comenzaré por hablar de la canción *I’m bound for Texas*, que aparece como telón de fondo en el filme y que fue escrita por Chaplin en 1959, cuando decidió reunir tres cortometrajes en lo que llamó *The Chaplin Revue*. En esta obra utilizó materiales filmados en décadas anteriores para conectar los tres cortos: *The Pilgrim*, *A Dog’s Life* y *Shoulder Arms*, estas dos últimas de 1918. *The Pilgrim* se puede considerar una película de transición hacia los posteriores largometrajes de Chaplin.

Aun cuando la canción fue incorporada varios años después, es importante mencionarla porque fue un elemento usado por el director para vincular las películas –realizadas entre 1918 y 1923– con la moderna y pujante sociedad de fines de los años cincuenta. *I'm bound for Texas* sintetiza el espíritu que permea los entretelones de *The Pilgrim*, pues su letra habla de "dejar la ciudad, de alejarse del esmog y del acero para volar a las tierras de los anchos y abiertos cielos de Texas". Nos lleva a pensar en la esperanza de empezar una nueva, bucólica vida; una que permita "trabajar en un rancho al lado de una mujer junto con la que se construirá un hogar real, desde donde se verá al mundo pasar, se escuchará el mugir de las vacas y el cascabelear de las serpientes". Esa es la imagen creada de Texas.

Esta escena en particular nos resume la esencia de la época moderna, que es también un concepto; son *the fabulous twenties*, años que hablan de prosperidad y modernidad en todos los ámbitos, eco que nos llega incluso hasta hoy.

Chaplin nos inserta directamente en la modernidad mediante el ferrocarril, máximo símbolo del progreso, que contrapone con lo que bien podría interpretarse como una parodia del *western*. El prófugo de la ley, "El Peregrino", no llega cabalgando a un pueblo sin ley, sino que, a bordo de un tren y disfrazado de párroco, arriba a un pueblo de principios y deseoso de orden que lo espera ansioso; no importa que sea párroco sólo en apariencia ni que los pobladores manejen una doble moral.

Como ya se ha mencionado, la reacción a la película fue muy conservadora y dio lugar a enérgicas protestas; no obstante, el filme permite entrever muchos elementos del imaginario social –incluidos no pocos prejuicios– que circulaban por los aires y que aún hoy en día podemos encontrar. Es digno de notar que aun cuando "El Peregrino" está del lado de los marginales, de quienes transgreden la ley, Chaplin lanza el mensaje de que siempre puede haber peores. Los que se presentan como verdaderos

malhechores son desgarbados, sucios y salvajes… y están del lado mexicano. En el mundo fuera de la ley también hay diferencias entre lo civilizado y lo que no lo es.

El fragmento inicia con un largo plano a la estación. La cámara, situada de frente, hace que el tren llegue a nosotros, ocupando prácticamente toda la pantalla, mostrando su poderío. La imagen nos recuerda *La llegada del tren a la estación* (1895),[72] una de las primeras vistas de los hermanos Lumière, que en su estreno causó un fuerte impacto entre quienes la vieron; aquí ocurre lo mismo: sentimos la fuerza del tren, que casi nos arrolla, gracias a la perspectiva de la cámara. Esta máquina sintetiza la modernidad y el progreso, pues en su momento cambió la vida cotidiana de las personas; por eso en el cine es casi considerado un ícono:

> El tren es una realidad social que se convierte en el símbolo de la cinematografía [que] destaca como protagonista de sus tramas. En su publicidad enfatiza la idea de progreso, alrededor de la cual estaban la política, las estrategias económicas, la emigración del campo a las ciudades, etc., por lo cual es una vía que facilita el giro de una sociedad eminentemente agrícola para convertirse en una industrializada. De pronto, el tren en el *Southwest* tiene que ver con fuentes de trabajo, con los bandidos, con la mina o con otras labores, y mediante éste se traspasan las fronteras. A partir de esta dinámica, se moviliza la convivencia entre distintos sectores sociales. La idea de migrar de un espacio a otro siempre alimenta la ficción (Gómez Camacho 2013, 45).

El siguiente plano general abarca a los feligreses que esperan al párroco. La toma, en un ángulo en perspectiva, nos acerca a ellos de tal modo que sus movimientos y su impaciencia nos son transmitidos directamente. Son lo “mejor” y más respetable de esa pequeña comunidad y uno a uno le presentarán sus respetos al recién llegado en cuanto se baje del tren. También serán ellos los encargados de realizar los oficios religiosos y de atender al falso párroco, quien los ayudará a preservar la moral de su comunidad.

La secuencia de imágenes continúa con un medio plano dentro del vagón; ahí empezamos involucrarnos en la historia. “El Peregrino” viaja de incógnito y casi sufre un infarto cuando le da un vistazo al periódico que va leyendo el pasajero que viaja junto a él y ve una nota sobre la “espectacular

fuga de presidio de un peligroso reo”, por quien se ofrecen mil dólares de recompensa.

Finalmente, Charlot baja del tren, donde es esperado por el *sheriff,* pero de inmediato se percata de que lo han confundido con alguien más. El encuentro con el representante de la ley y la comunidad se filma en un plano medio que nos acerca directamente a los personajes y lo que simbolizan; ello se enfatiza con una pieza de flamenco que, según lo explica Ortega y Medina, en la conciencia anglosajona significa desorden y depravación. Mientras que el *sheriff,* portador de la ley, resalta su autoridad con su vestuario y, en diferentes momentos, con la estrella que lleva, cuya brillantez sobresale en el juego de luces y constrastes que el director maneja.

Una vez que los miembros de la comunidad se han presentado formalmente ante el recién llegado, todos se dirigen al servicio, pues “el tiempo es oro” y no debe desaprovecharse el hecho de que el párroco arribó temprano. A través de un largo plano le podemos dar un vistazo al pueblo en el que “El Peregrino” iniciará su nueva vida en tanto la suerte se lo permita; mientras caminan a la iglesia, el anfitrión recibe un telegrama que contribuye a la confusión. Para comunicarnos la situación con claridad, se hace un close up al telegrama, recurso que también se usa para hacernos saber la noticia del periódico, lo que nos recuerda la importancia de los recursos gráficos en el cine mudo, de los cuales los intertítulos son otro ejemplo. El telegrama anuncia que el reverendo Pim, a quien esperan, llegará unos días después. Sin embargo, el hombre que lo recibe no lleva sus gafas y le pide a Charlot que se lo lea, así que éste inventa cualquier cosa para ganar una semana de gracia. La comitiva sigue su camino y, en un descuido del anfitrión, Charlot aprovecha para robarle una botella de licor. No puede evitar su naturaleza.

Otro aspecto que vale la pena destacar es el claroscuro que se maneja en la secuencia con el objetivo de establecer contrastes y resaltar ciertos

elementos. Por ejemplo, en el interior del tren salta a la vista la claridad del papel periódico contra la escasa luz del vagón y los trajes oscuros de los pasajeros; a su vez, la blancura de los cuellos simboliza limpieza y pulcritud. El camino a la Iglesia también es digno de notar, pues se ve limpio y barrido, excepto por la mancha de aceite que provoca que Charlot y su anfitrión se resbalen y se rompa la botella de licor recién robada y de la que ambos se hacen los desentendidos. Esa mancha no sólo ensucia el camino: también pone en evidencia elementos como la hipocresía.

En ese mismo camino, la aparición de los niños es significativa, pues al dirigir uno de ellos su mirada directamente a la cámara, interpela al espectador; éste se siente descubierto de observar y al mismo tiempo pasa a formar parte de la historia y se convierte en responsable de lo está sucediendo. Desde su "inocencia", los niños no sólo nos cuestionan, sino hacen visible la doble moral. Al establecer contacto directo con los espectadores a través del intercambio de miradas, la cámara se revela como testigo invisible pero también como parte de la trama, de manera que, aun sin quererlo, quedamos inmersos en el juego y en la crítica de Chaplin.

Retomando el contexto general, debe recordarse que la situación la Revolución Mexicana y los levantamientos civiles que le siguieron habían sido mal vistos e incluso censurados por la prensa estadounidense, por lo que no es extraño que Chaplin viera a México como un país inestable y caótico. No podemos afirmar que en el filme hay un discurso ideológico sobre nuestra nación, sin embargo, como han mencionado los teóricos del cine, la reproducción de valores se hace de manera inconsciente: como diría Heidegger, "todo nuestro conocimiento, va ligado a una orientación práctica y prerreflexiva respecto al mundo; llegamos a la autoconciencia como seres ya llenos de prejuicios, comprometidos, interesados" (Eagleton, 214).

Desde otro punto de vista, en los fabulosos veinte, la frontera –que, se supone, divide al mundo civilizado del que no lo es– ya tenía varias décadas de ver unidos los destinos de ambos países a través del ferrocarril. En 1854,

“cuando Santa Anna ocupó por undécima vez la presidencia de la República, emitió un decreto con el que concesionó al estadounidense J. B. Moore la construcción de una vía férrea que debería conectar la frontera norte de México, saliendo de cualquier punto del río Bravo, con un puerto en el Pacífico”.[73] Durante décadas, el ferrocarril propició la creación de muchos empleos y hubo varios empresarios interesados en construir líneas férreas para unir distintas ciudades estadounidenses de Kansas, Oklahoma y Texas con otras del noroeste de México.

Un proyecto muy interesante fue el emprendido en el norte sinaloense por Albert K. Owen, inspirado en el británico Robert Owen, un socialista utópico de mediados del siglo XIX, quien propuso la creación de una ciudad ideal en la que reinara el bien común y ricos y pobres convivieran de manera armónica (Frías Sarmiento 2000). Aunque la idea de Albert K. Owen era casi imposible, lo cierto es que para 1900 ya se había fundado la empresa Ferrocarril Kansas City-México y Oriente, con oficinas en Kansas, Sinaloa, Chihuahua y la Ciudad de México. Las batallas de la Revolución deterioraron considerablemente la infraestructura ferrocarrilera, sobre todo durante 1913, cuando se combatió contra Victoriano Huerta; sin embargo, para 1916 ya se había restablecido el servicio. El ferrocarril resultaba demasiado importante para la vida nacional y para el flujo del mercado interno por lo que, una vez concluido el conflicto bélico, en la década de 1920 continuó su desarrollo en el país (Mara Temoltzin 2000).

La ley está del “otro lado”: *The Ride Back*



Anunciada como "una aventura diferente ´debajo´ de la frontera". *The Ride Back (El retorno del forajido/Regreso al honor)*. Dir. Allen H. Miner. The Associates & Aldrich Company, 1923.

Como ya se ha mencionado, *The Ride Back* fue un intento de hacer un *western* si no crítico, por lo menos diferente, fuera de la fórmula acostumbrada, uno que pudiera hacer pensar al espectador en otras posibilidades. A diferencia de *Border Patrol*, el tema aquí es hacer cumplir la ley, sólo que en este caso es un mexicoamericano quien es obligado a cruzar la frontera en sentido inverso, de México hacia Estados Unidos, una travesía que marca su proceso de redención.

El tráiler aquí mostrado sintetiza los puntos fundamentales de la película, los cuales se presentan desde la publicidad: dos hombres entablan un duelo; Anthony Quinn interpreta a Bob Kallen, el forajido, un mexicoamericano "altivo y violento" que es capturado para que regrese a cumplir la ley; la atractiva Lita Milan interpreta al objeto del deseo; el *sheriff*, interpretado por William Conrad, es un hombre justo. El sonido y la música, por su parte, producen fuertes sobresaltos.

Es un *western* novedoso que sigue un camino distinto a los anteriores, pues la travesía es de México hacia Estados Unidos; es decir, desde el lugar sin ley –o donde ésta deja mucho que desear– hacia el país en donde las leyes se cumplen; de hecho, esto último es precisamente la razón por la que

se vuelve a cruzar la frontera. Este tránsito da inicio al proceso de transformación, salvación y redención de Bob Kallen. Éste, aunque es americano, es corrompido por lo mexicano que hay en su sangre. No obstante, tiene algo de bondad en su alma, pues es sensible al cariño de una niña que con sólo conmoverlo empieza a salvarlo. Tiene el elemento "salvaje" de los latinos, pero –desde su propia ética– es un buen hombre, como lo indican sus buenas relaciones con la comunidad mexicana; los pobladores lo quieren, pero al igual que ellos, él necesita "civilizarse" y "ser domado". Según el estereotipo construido desde Hollywood, los latinos son "esclavos de sus pasiones".

Lo primero que presenta el tráiler es un acercamiento al mapa de la frontera –como era antes de la guerra con Texas–, desde donde se narran el plan y la estrategia. Desplazándose de abajo hacia arriba, el texto dice: "Ahora / Una clase de aventura diferente / Debajo de la frontera / Un asesino se esconde / Un hombre solo debe cabalgar y traerlo de vuelta".

Después, en un medio plano, se ve al *sheriff* de la cintura hacia abajo, preparándose con solemnidad. El suyo es un viaje iniciático que recuerda las travesías de los héroes de los mitos griegos. El hombre que ahora parte no sólo va a hacer cumplir la ley, también va a redimirse. La escena transmite la seriedad con la que se prepara en una especie de ritual personal. Como ya se mencionó, se trata de un hombre que se siente fracasado, para quien cumplir su trabajo es un oportunidad de demostrar su valía, recuperar –principalmente para sí mismo– su amor propio, honor, respeto y dignidad.

Continúa una panorámica al desierto con un fundido a la mujer. Es interesante comprobar que su persona no tiene nada que ver con lo sugerido por el texto del tráiler. Al parecer, el *sheriff* está demasiado inmerso en su problema como para reparar en ella, quien así resulta menos "objeto del deseo" de lo que plantea la publicidad; el propósito de ésta es vender la historia y para lograrlo ofrece sexo, intriga, pasión, emociones. El elemento ideológico es más que claro: hay manipulación y maniqueísmo. Se promete

que Lita Milan provocará deseo y rivalidad, pero ello nunca sucede, pues el nudo de la historia es otro. En ese caso, lo que podemos inferir es el prejuicio hacia las mujeres construido en la narrativa judeocristiana –cuando Eva le da el fruto prohibido a Adán– y el recordatorio de que "el sexo vende": "A través del infierno y la alta montaña cabalgaron el confiado asesino y el asustado sheriff / Siempre tentados por la mujer que no podían compartir / En una cabalgata que el Oeste nunca olvidaría / El retorno del forajido".

Otro momento interesante es cuando, en un plano americano, se observa el interior de la casa de Kallen justo cuando el *sheriff* llega a aprehenderlo, en compañía del cura del pueblo. Hay una trifulca pero finalmente es atrapado; después de despedirse de su mujer, acepta irse. Lo que sigue es un medio plano a cada uno de los personajes, acompañado de textos que los describen:

> Anthony Quinn Ganador del Premio de la Academia 1956/ Lita Milan/ [Audio] Bob Kallen : Podrías dejar de preocuparte por eso. Te dije que volvería. Me asustaste. Míralos. Un hombre asustado comete errores./ William Conrad/ Anda un camino que ningún western ha seguido antes: el retorno del forajido

El *sheriff* se observa en un plano abierto, entre árboles; en la oscuridad de la noche, descubre a la mujer, que intenta ayudar a escapar a Kallen. De nuevo, en un plano medio general en contrapicada hacia el *sheriff*, otra imagen presenta un nuevo intento de escape, se percibe la grandeza del representante de la ley; mientras, Kallen está de espaldas. En otro momento, un plano americano muestra un confuso pleito en la oscuridad: hay un caballo dentro de una casa, donde dos hombres luchan.

Al final, en un plano general, se ve a tres personajes subiendo por una empinada colina: el *sheriff*, el forajido y una niña a la que llevan de la mano. Se ven pequeños frente al peligro latente que representan los indios, "salvajes" y "despiadados", peores incluso que el propio Kallen. Es importante recuperar aquí una secuencia más de esta película, la correspondiente al trayecto final, cuando se cruza la frontera de vuelta.



La redención no es fácil cuando se es “mala cabeza”. *The Ride Back (El retorno del forajido/Regreso al honor)*. Dir. Allen H. Miner. The Associates & Aldrich Company, 1923.

El forajido ya fue capturado y el *sheriff* lo lleva preso a la Unión Americana. Kallen es un hombre que se burla de la ley y trata de evadirla a toda costa; seguro de sí mismo, nunca duda de que escapará y regresará a México.

La acción transcurre cuando México es un país joven, apenas en construcción; la distancia entre la capital de ese Estado centralista y la frontera es tan grande que la justicia se imparte de una manera muy local. La autoridad está representada por la Iglesia y unos cuantos funcionarios que actúan con bastante flexibilidad y discrecionalidad. La única autoridad oficial mexicana que aparece en toda la trama es el guardia de la frontera, un hombre sucio y desaliñado que vive en un jacal; él representa al orden jurídico, mientras que el cura vela por el orden moral y espiritual. Su contraparte, el *sheriff* Chris Hamish, es un hombre íntegro y limpio, cuyo ritual de preparación al inicio del filme demuestra la seriedad con que toma su trabajo, muy diferente al oficial mexicano que lo recibe en medio de los gritos de su esposa y de su hijo semidesnudo que juega con la tierra.

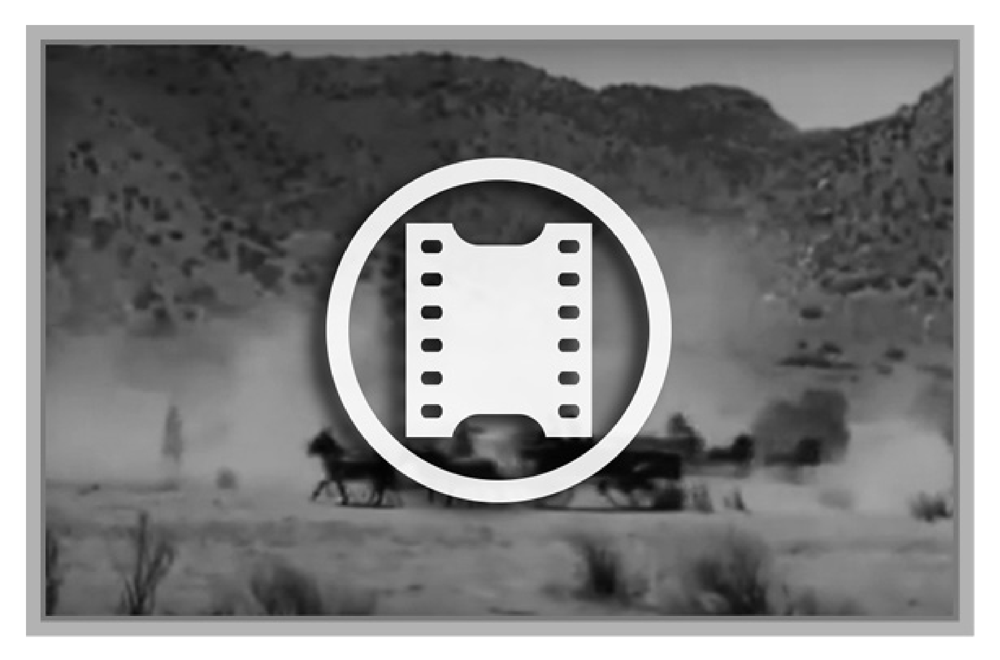
La última secuencia mencionada es importante porque remite al significado y al sentido que posee el paisaje del desierto; el escenario de

este viaje nos recuerda los de *La Odisea*, en la que los héroes sortean una serie de peligros. En un gran plano general se observa a Kallen y Hamish cabalgar hacia la frontera, para que el primero sea juzgado por su crimen. En un fundido, los jinetes llegan a un lago, donde se detienen para tomar agua; la imagen transmite la soledad y la desolación características del "lejano Oeste", así como la amplitud de los espacios. El fuerte contraste en grises y la espesa y hostil vegetación nos hablan, sobre todo, de los peligros que se avecinan. Toda travesía, cruzada, peregrinación o trashumancia, los tiene:

> El carácter expiatorio del viaje del peregrino, con su componente de sacrificio y cansancios físicos, hace que en los viajes de peregrinación el caminante no caiga en la tentación de regocijarse con la contemplación de las amenidades del lugar. El peregrino debe ir tan pendiente del camino que recorre, de no extraviarse, de acechar y defenderse de saltadores, de cumplir las etapas marcadas, que no tiene posibilidad de distraerse con ningún tipo de contemplación vana (Maderuelo 2006, 101).

De tal modo, en un plano medio general se ve al forajido llenar las cantimploras de agua en el río; en primer plano con la cámara de frente, muestra una actitud provocadora y desafiante. Por su parte, el *sheriff* Amish bien podría ser el peregrino de la cita anterior: un medio plano en contrapicada sugiere su superioridad moral frente al cínico Kallen, no obstante sus inseguridades y miedos. Vencerlos y cumplir su misión será la forma de redimirse él también.

De los tiempos en que la frontera era un ir y venir: *Border Patrol*



“La balacera.” *Border Patrol*. Dir. Lesley Selander. Harry Sherman Productions: 1943.

En esta secuencia, última parte de la película *Border Patrol*, se observa un fragmento del típico *western*: el plano general muestra el hostil paisaje desértico y sus peligros, entre ellos la persecución de bandidos. La escena tiene, de principio a fin, todos los elementos que debe tener un *western*, casi como de manual. Al final, el objetivo también se cumple: ejercer la justicia de forma clara, obvia y casi didáctica. Es intrascendente que la frontera quede atrás; todos cruzan el río Bravo sin problema alguno; es prácticamente un solo territorio en el que ambos países colaboran unidos. El paisaje es, por lo tanto, “un constructo social, una elaboración mental que los hombres realizamos a través de los fenómenos de la cultura. El paisaje, entendido como fenómeno cultural, es una convención que varía de una cultura a otra; esto nos obliga a hacer el esfuerzo de imaginar cómo es percibido el mundo en otras culturas, en otras épocas y en otros medios sociales diferentes del nuestro” (Maderuelo 2006, 17).

Lo anterior nos lleva a considerar que el énfasis en cada elemento que compone la imagen fílmica y la acción que tenemos frente a nosotros tienen el claro objetivo de hacernos construir sentidos que se van a configurar como fenómenos culturales y serán parte de una cultura.

La acción más espectacular se presenta cuando las carretas que llevan los productos de la mina son alcanzadas por los *rangers*. En una escena llena de polvo y confusión, dan vueltas en círculo, son rodeadas. La cámara fija filma todo el espectáculo. Hay balazos, muertos; los cómplices caen al suelo y ruedan en el polvo. El caballo, fotogénico, simboliza el poder; que un hombre sea tirado de este animal significa la humillación. Es una secuencia que emociona al espectador –quien, aun sabiendo que el bien triunfará, no puede evitar sentir incertidumbre por momentos– pues los maleantes caen, se rinden y el orden es restablecido.

La emoción es la forma de llegar al inconsciente. La acción es dirigida por Hopalong Cassidy, héroe maduro y consumado, cuyas características cumplen con el prototipo del héroe-antihéroe de este tipo de películas de las que John Wayne es, como ya se dijo, uno de sus representantes más destacados. Por fin, en un plano medio general, llega Hopalong Cassidy a toda velocidad, seguido por Inés y Johnny.

El alcalde Kreb, dueño de la mina, huye al ver que sus hombres son derrotados, pero Hopalong va tras él. Las tomas van de planos generales abiertos a planos medios generales de los jinetes, con lo que se acentúa la persecución y, al mismo tiempo, la hostilidad del paisaje. El mensaje de fondo es que a la civilización, a la justicia y al orden hay que conquistarlos; nada es gratuito.

El jinete atraviesa velozmente el desierto, dejando atrás las montañas. Esta parte es filmada en planos abiertos que recalcan una vez más lo espinoso e inhóspito del terreno, al mismo tiempo que nos remiten a ese paisaje que nos dieron a conocer los fotógrafos, pintores y escritores que ilustraron el Oeste en el siglo XIX. La música va al ritmo de la batida entre Hopalong y Kreb. Más adelante, la acción es filmada durante varios segundos en planos americanos y contraplanos para terminar en un plano largo en contrapicada. Hopalong alcanza al alcalde y lo tira del caballo, humillándolo dos veces: primero, con la caída –la contrapicada resalta su

grandeza y superioridad moral– y después al arrebatarle su poder. Al caer Kreb, una nube de polvo nubla la pantalla; en otro plano americano, Hopalong lo levanta de las solapas. La discusión entre ambos ocurre en un plano por dos, para luego pasar a otro plano americano de Hopalong, Krebs e Inés, principal interesada en resolver el problema, pues su prometido se encuentra entre los secuestrados. Esta parte termina con un fundido.

Después de someter a los bandidos, se instaura la ley y se hace justicia; los indocumentados secuestrados por Krebs para trabajar como esclavos en sus minas –y a quienes por su carácter "ilegal" les niega todo derecho– reciben su pago. Esta aclaración suscita preguntas que van más allá de la privación de la libertad, la explotación y el trabajo forzado; nos lleva a pensar en los términos utilizados en la película para describir a los mexicanos como "ilegales" en los Estados Unidos. ¿Podrían ser esclavizados si no fueran "ilegales"? ¿O lo son por ser mexicanos? A lo largo de la trama, los mexicanos aparecen como simple comparsa, aun cuanto el meollo de la historia es su rescate; se les representa como almas buenas e ingenuas a las que hay que proteger y ayudar pues no saben defenderse; como si no hubieran alcanzado la mayoría de edad –o quizá nunca fueran a hacerlo.

La discusión no es muy distinta el día de hoy; se siguen cuestionando sus derechos por carecer de documentos, mas no se habla de la riqueza que durante décadas han generado. En el contexto electoral de 2016, en Estados Unidos se les acusaba de ser los causantes de cada mal que aqueja a ese país. A 73 años de filmada esta película, los estereotipos que muestra al parecer persisten, pues las declaraciones racistas del empresario Donald Trump en su campaña por la presidencia de ese país, tienen considerable éxito entre la población.[74]

En un plano general se ve cómo Krebs es obligado a pagar a los mineros. Los trabajadores pasan, uno a uno, en una oficina que, irónicamente, simula una corte; Carson finge ser un juez, estricto, como

debieran ser todos. La sátira del alcalde –una autoridad que pervirtió la ley– se toma en serio, pues los mexicanos esclavizados al final logran obtener el producto de su trabajo como mineros. Como sucede en el western, la justicia se imparte por la propia mano, como lo señala De Tocqueville en *La democracia en América*. Son un grupo de notables quienes se disponen a hacer justicia, pero no lo hacen completamente en serio porque la escena cobra incluso un tono paródico y las víctimas son mexicanos.

Cuando Krebs se niega a pagar, es amenazado con una pistola, pese a ser el representante legal de la justicia. Esto nos habla del poder de los rangers cuando se trata de instaurar el orden. Krebs argumenta qu no debe pagar a los mineros porque son "ilegales", pero Hopalong descarta el estatus migratorio pues resulta obvio que el tema no es ese sino la impartición de justicia. Ésta es, por cierto, sumamente cuestionable, pues no tiene lugar un juicio real, conforme a las leyes universales. El diálogo que se lleva a cabo en ese momento es el siguiente:

HOPALONG CASSIDY: ¡Espera, Johnny! Un momento...

ALCALDE KREBS: Le advierto que no tome la ley en sus propias manos.

CASSIDY: Esta vez lo tomaremos a usted en nuestras propias manos, señor Krebs.

KREBS: No pueden arrestarme. No he violado ninguna ley.

CASSIDY: Ninguna de sus propias leyes, pero el gobierno federal tiene una ley para encargarse de usted. Son ilegales en los Estados Unidos y Silver Bullet todavía es parte de los Estados Unidos.

JOHNNY: Les va a pagar a esos hombres lo que les debe antes de que vuelvan a casa.

KREBS: No pueden forzarme a pagar nada sin una orden judicial. Y yo soy juez en Silver Bullet.

CASSIDY: Quizá mejor deberíamos hacer una nueva elección.

CARSON: ¿Elección? Sí, esa no es mala idea.

CASSIDY: Vamos, lárguese de aquí.

CARSON: ¿Lo hizo, eh? Páguele. Siguiente.

JOHNNY: Venga para acá. Trabajo por contrato, su señoría. Último caso.

CARSON: ¿Cuánto le debe?

MINERO: Ochocientos pesos, señor.

KREBS: ¡Objeción! Este...

CARSON: ¡Orden en la corte! Objeción denegada. Páguele.

KREBS: Tome.

CARSON: Oiga, llévese el cambio también. A donde él va, no lo necesitará.

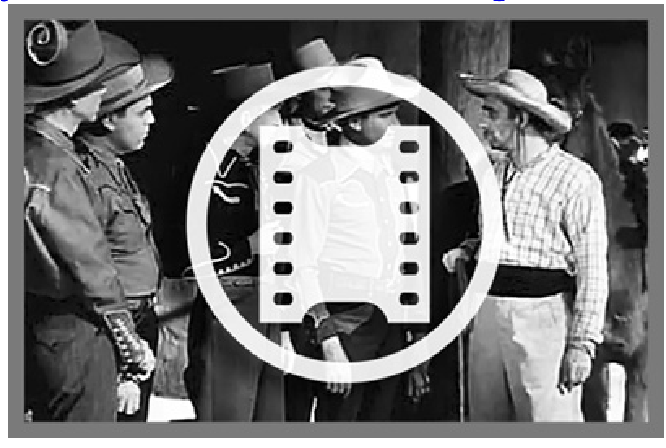
MINERO: Gracias, señor. Muchas gracias.

CARSON: Por nada, por nada. Oye, sácalo de aquí.

JOHNNY: ¿Sabes? Creí que eras un hombre mucho mayor.
DON ENRIQUE: ¿De verdad? ¿Por qué, señor?
JOHNNY: Oh, el comandante me dijo que usted era el tío de la señorita.
INÉS: ¿Tío?
JOHNNY: Sí, su no-vio.
INÉS: Novio, significa prometido.
JOHNNY: ¿Me están diciendo que ustedes dos están comprometidos?
INÉS: Sí.
DON ENRIQUE: Sí.
JOHNNY: Pues California me dijo que novio era tío.
CASSIDY: Pues esa es su idea del español.
CARSON: Se levanta la sesión.

La película termina con un final feliz, y todos estarán eternamente agradecidos por la ayuda recibida de Hopalong y sus amigos. La pareja de enamorados se reencuentra y continúa su romance.

Entre *rangers* y mexicanos te veas: *Twilight in the Rio Grande*



"Caras vemos, corazones no sabemos." *Twilight on the Rio Grande.* Dir. Frank McDonald. Republic Pictures: 1947.

La trama de esta película está determinada por varios factores en apariencia sencillos; sin embargo, el objetivo de analizar esta secuencia es observar cómo se representa visualmente la ley y las situaciones que surgen a su alrededor. Lo primero que vemos aquí es un *close up* a un letrero colocado sobre una construcción rústica con techo de teja. La leyenda está en español: "Estación de Policía". Se entiende que hubo un problema y que los *rangers* van a solucionarlo sin pérdida de tiempo. La siguiente toma es un recorrido visual hacia un hombre que se encuadra de cuerpo entero; es

un plano medio general a un mexicano –humilde, rural– que camina hacia la estación jalando un burro cargado de leña.

La cámara va a modificar nuestra visión y posición respecto a los personajes y lo que percibimos en los encuadres en función del tipo de planos utilizados. El encuadre es un segmento de la realidad que varía según la intención; de ahí que el encuadre de cuerpo entero al mexicano nos obliga a darnos cuenta de él: sus características y su expresión. Es un leñador mexicano, natural del lugar, cuya expresión es ciertamente de recelo. Su nombre es Mucho. Gracias al recorrido visual que hace la cámara de él, podemos observar el espacio imaginario en la pantalla y adentrarnos en el ambiente y en el espacio recreado; "se imita nuestra atención, nuestra facultad de elección y eliminación, es decir, de abstracción" (Morin 2001, 156).

> La movilidad de la cámara, la sucesión de planos parciales sobre un mismo centro de interés, ponen en obra un doble proceso perceptivo que va de lo fragmentario a la totalidad, de la multiplicidad a la unidad del objeto […] Visiones fragmentarias concurren en una percepción global: la percepción práctica es una reconstitución de conjunto a partir de signos (Morin 2001, 112).

Lo que sigue es un contraplano similar a Gene Autry, a su amigo Pokie y a otros *rangers* que investigan el problema suscitado en la frontera. Nuestra atención se dirige ahora a los *rangers*, a su vestimenta, su forma de moverse y su expresión corporal, muy distinta a la de Mucho. Visten como vaqueros, pero su origen rural, lejos de contraponerse con la imagen de modernidad que permea la época, los hace verse como hombres decididos. Lucen impecables, con una postura erguida; por el contrario, Mucho aparece encorvado y lleva una camisa arrugada y un sombrero gastado.

En la siguiente escena, en plano americano, los *rangers* se acercan al mexicano con determinación y lo interrogan. Mientras Autry habla en inglés, Mucho contesta en español. Se abre el lente a un plano general y, súbitamente, se interrumpe el interrogatorio. Llega otro *ranger* cabalgando, nervioso, y jalando un caballo. En un plano/contraplano entre Autry y él, le informa que su amigo Dusty está muerto. Mientras discuten el misterio, se

muestra a Mucho, junto al burro, en un enfático medio plano. Colocado frente a la cámara, de manera directa, el mexicano irrumpe en la pantalla; el espectador tiene que sentirse intimidado, pues su expresión no es propiamente transparente; por alguna razón, causa suspicacia. Su mirada es profunda y desconfiada, distinta a la de los *rangers*, que es de asombro, duda y preocupación. En ese plano medio general, los otros rangers son mera comparsa; no hablan, la conversación se da solamente entre Autry y Pokie. Este último es un personaje que, aunque parece torpe, hace conjeturas más o menos atinadas.

El plano americano suele usarse como transición para pasar a un plano general, acentuar la acción o destacar la individualidad de los personajes. Aquí sirve para destacar el vestuario y las armas –elementos muy importantes para caracterizar a un vaquero– mientras Autry y Mucho hablan y otro *ranger* llega. De nuevo, la mirada del leñador en el último medio plano suscita dudas sobre sus probables intenciones.

Autry y Pokie deciden que el misterio está en la frontera y hay que resolverlo. Salen a toda prisa y, nuevamente en un plano general, los vemos partir a caballo, dispuestos a restablecer el orden. Al irse ellos, vemos el letrero de la estación tambalearse ligeramente por el viento; se sostiene por el borde lateral, apoyado sobre un herraje estilo colonial. La última imagen de esta parte de la secuencia muestra la mirada reticente y sospechosa del mexicano, al lado de su burro, mientras los *rangers* se marchan.

Ya se ha mencionado que en estos filmes los estadounidenses suelen cruzar la frontera de un lado a otro con relativa facilidad; podría decirse que la línea o la aduana es un mero formalismo. No se ve una verdadera división política, se transita con confianza: la política de “buena vecindad” entre México y Estados Unidos es llevada al extremo. El programa Bracero, que estuvo en vigor de 1942 a 1965, se diseñó para hacer rentable la economía de Estados Unidos durante los años posteriores a la guerra; si bien rendía frutos, en realidad distaba mucho de ser precisamente amigable

para la parte mexicana. En ese contexto, se presenta una frontera amable y cordial, en donde todos cooperan. Es importante remarcar que si bien a todos los personajes se les da cabida proporcional en el encuadre, la acción corresponde a los rangers. Mucho está ahí más bien para enfatizar el estereotipo del mexicano manejado por la cultura hegemónica desde principios del siglo XX. Para no caer en la trampa, vale la pena recordar las preguntas que Robert Stam propone hacerle a una imagen:

> Para hablar de la "imagen" de un grupo social debemos formular preguntas precisas sobre las imágenes: ¿Cuánto espacio ocupan en el plano los representantes de los distintos grupos sociales? ¿Se les ve en primeros planos o sólo en planos largos de conjunto? ¿Con qué frecuencia aparecen en comparación con los personajes europeos o norteamericanos y cuánto duran sus apariciones? ¿Se les permite relacionarse entre sí, o requieren siempre la "mediación" de la mayoría? ¿Son personajes activos, movidos por sus propios deseos, o elementos decorativos? ¿Los *raccords* de mirada nos identifican con una mirada y no con otra? ¿Qué miradas son correspondidas y cuáles no?
>
> ¿De qué modo expresan las posiciones de los personajes a distancia social o las diferencias del estatus? ¿El lenguaje corporal, la postura y la expresión facial comunican jerarquías sociales, arrogancia, servilismo, resentimiento u orgullo? ¿Hay una segregación estética que ensalza a un grupo y denigra al otro? ¿Qué homologías configuran la representación artística y étnica/política? (Stam 2001, 317).

Es importante recalcar que, aunque el asesinato ocurre frente a la estación de policía mexicana, no se presenta ahí ninguna autoridad. El rumbo de la acción es definida por los *rangers*, dirigidos por Gene Autry. El único mexicano es Mucho, el leñador que de entrada no da ninguna confianza.

El siguiente plano general es a la aduana estadounidense. Los *rangers* llegan a caballo; todos se conocen y se saludan con cordialidad. Gene Autry parece ser un hombre apreciado y respetado. Detrás de la aduana se ven negocios bien establecidos, la placa que anuncia esta oficina es grande y está colocada de frente.

La conversación entre Autry, dos oficiales y dos *rangers* se presenta en un plano medio general. Hablan con seguridad y decisión, en el tono de quienes saben cómo manejar la situación: directo y franco. El tema es el asesinato ocurrido en la frontera. Un breve paneo a los otros rangers da a

entender que éstos discuten y se ponen de acuerdo. La decisión final se filma desde un plano general y luego todos salen a caballo.

En los diálogos entre Autry, Mucho y los *rangers* se perciben varios detalles: las relaciones de poder, la actitud resolutiva de los *rangers* cuando hablan del problema y, curiosamente, la ausencia de una autoridad local, pese a hallarse frente a la Estación de Policía, en territorio mexicano.

MUCHO: ¿Fue Kim, señor?

GENE: Sí.

MUCHO: Oh, eso está muy mal.

GENE: ¿Es usted Mucho, el leñador que lo encontró?

MUCHO: Sí, señor.

GENE: ¿En dónde...? ¿En dónde encontraste el caballo de Dusty?

HOMBRE A CABALLO (*RANGER*): Apareció en el rancho.

GENE: Creí que debías saberlo, quizá quiere decir que Dusty esté en problemas. Dusty está muerto.

HOMBRE A CABALLO: ¿Muerto?

GENE: Está ahí dentro. Alguien lo apuñaló en la espalda anoche.

POKIE: Sabes, Gene, no lo entiendo. Si Dusty fue asesinado de este lado de la línea, ¿cómo regresó su caballo al rancho?

GENE: He estado pensando lo mismo. Vayamos a la frontera.

TOM: Hola, Gene.

GENE: Hola, Tom.

TOM: Él es Lou Evers.

LOU: Hola.

GENE: ¿Cómo le va?

TOM: Uno de los guardias que estaba en servicio anoche intentaba encontrar información acerca de este caballo.

LOU: Pertenece a un joven llamado Dusty, ¿no?

GENE: ¿Lo conocía?

LOU: Pues ha pasado por aquí muchas veces.

GENE: ¿Recuerda si cruzó anoche?

LOU: Sí, Dusty cruzó con él como a las 3 de la mañana.

GENE: ¿Dusty lo hizo?

LOU: Seguro, fue durante la tormenta. Yo estaba parado en la puerta allá y hablé con él.

GENE: ¿Está seguro de que era Dusty?

LOU: Bueno, llevaba un poncho y su sombrero abajo y el cuello levantado. No pude ver su cara muy bien, pero reconocí el caballo. Cuando lo saludé, me contestó.

GENE: Alguien lo engañó, señor. Ese no era Dusty.

LOU: ¿No era?

GENE: No, fue apuñalado anoche y alguien usó su caballo para regresar a cruzar la frontera. Bert, tú y los chicos hagan los arreglos para llevar a Dusty de vuelta al rancho.

BERT: Ok, Gene.

GENE: Quiero ver a esa chica. Y ver dónde encontramos su cuerpo. Vamos Pokie, le pediremos a Mucho que nos llevé allá.

POKIE: Si podemos encontrarlo…

La conversación reitera lo que dicen las imágenes, las actuaciones, los roles, la entonación, la aparente ironía, las frases cortadas y lo que el propio lenguaje cinematográfico presenta. Los puntos suspensivos en la última frase dicha por Pokie son un ejemplo: ¿quién es Mucho?, ¿por qué será difícil encontrarlo? El tono nos hace dudar y nos da la razón respecto al estereotipo que él ilustra.

La entonación establece una estrecha relación de la palabra con el contexto extraverbal: *la entonación siempre se ubica sobre la frontera entre lo verbal y lo no verbal, de lo dicho y lo no dicho.* En la entonación la palabra se conecta con la vida. Y ante todo es en la entonación donde el hablante hace contacto con los oyentes: la entonación es social *par excellence*. Es precisamente este "tono" (entonación) lo que conforma la "música" (sentido general, significado familiar) de todo enunciado. La situación y el auditorio correspondiente determinan ante todo la entonación y a través de ella [se] realizan la selección de las palabras y su ordenamiento; a través de ella llenan de sentido el enunciado entero.[75]

Los planos antes descritos hacen uso de la cámara para remarcar ciertos aspectos: "circula, avanza, retrocede, navega" –como dice Edgar Morin– para intensificar nuestra afectividad y generarnos dudas, así como para dirigir nuestra percepción visual (Morin 2001, 112). Los elementos que se resaltan en esta imagen son: los letreros de las respectivas estaciones de policía, los personajes principales, Autry, su amigo Pokie, *los rangers*, el leñador mexicano y, desde luego, las referencias a la frontera.

Vale la pena volver a la imagen de los letreros y las construcciones de ambas partes. Como se dijo, el letrero del lado mexicano es frágil, sostenido por el quicio, mientras que el estadounidense es sólido; la frase está escrita a mano de manera artesanal, lo cual en el plano simbólico significa que no es moderno. En el otro caso, las letras están claramente rotuladas. En México, la estación de policía es una construcción rústica y, por cierto, no hay siquiera un policía. El problema ocurre frente a ella, pero no se ve

movimiento por parte de sus funcionarios. Lo contrario se ve cuando los *rangers* van al otro lado de la frontera; la dependencia gubernamental es un edificio sólido, con movimiento; los policías entran y salen.

Cada plano lleva a percibir de determinada forma la acción y el espacio, "es como si todo lo viéramos desde el interior, como rodeados por los personajes del filme. No es preciso que éstos nos comuniquen lo que sienten, pues lo vemos como ellos lo ven" (Balázs 1948, 39). La mirada de los *rangers* es de inquietud mientras que la de Mucho es suspicaz; es ahí donde se entiende el proceso de identificación con los personajes del filme: si lo vemos bajo su ángulo, nosotros también nos preocupamos; su posición se vuelve nuestra, vemos con sus ojos. Los trabajos de la Gestalt han revelado que la mirada humana, en su desciframiento perceptivo de la realidad, está siempre móvil. Zazzo lo dice claramente: "la cámara ha encontrado empíricamente una movilidad que es la de la visión psicológica" (Morin 2001, 112).

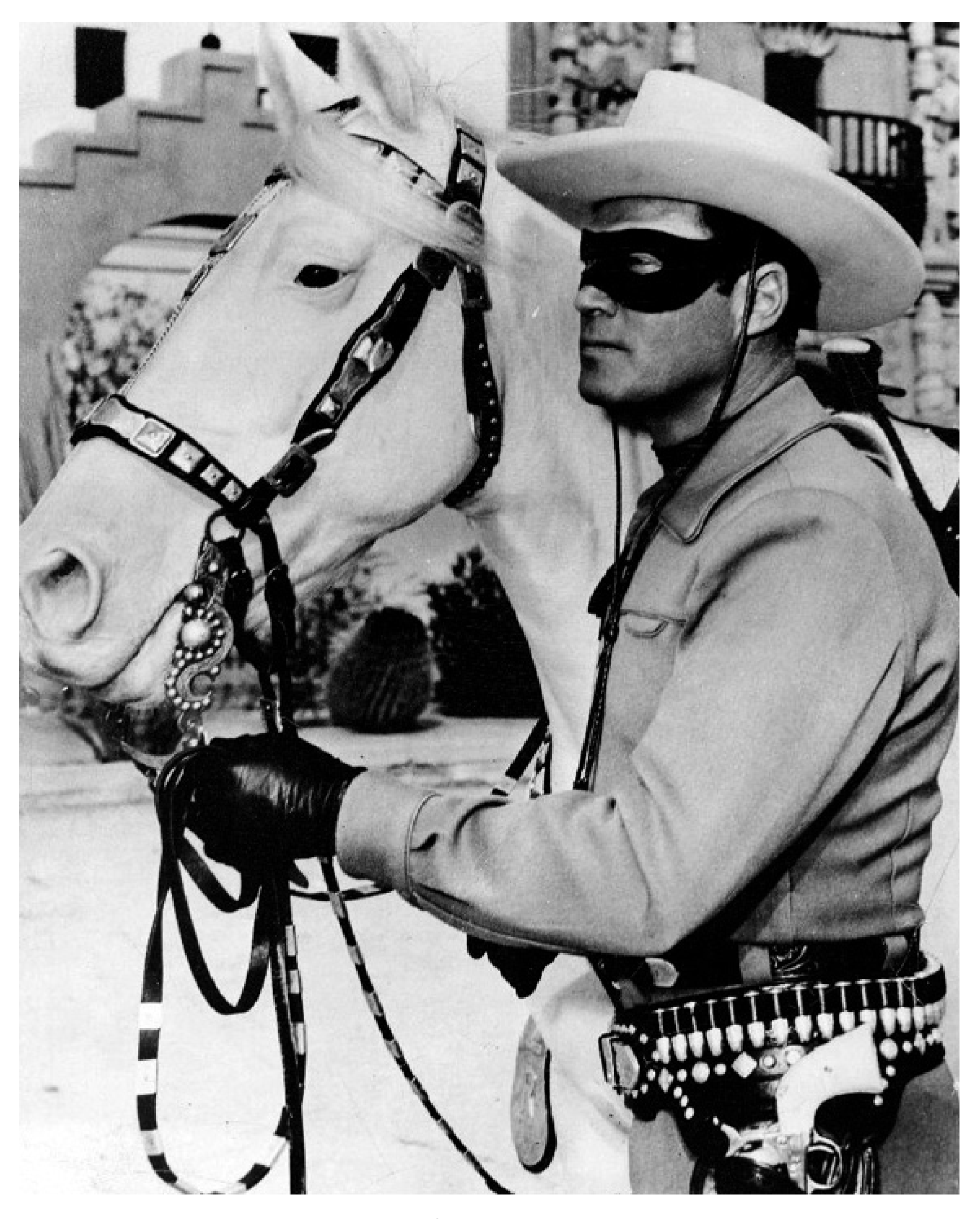
Sólo al final de la historia sabremos que Mucho es un hombre bueno y leal; durante la mayor parte de la trama nos causará desconfianza. La representación de este personaje hace pensar en lo que escribió el filósofo positivista Ezequiel Chávez sobre la sensibilidad de los pueblos en su ensayo, *La sensibilidad del mexicano*.[76] Estos estereotipos se construyeron tanto en México como en Estados Unidos a lo largo de la historia; en ello, el Destino Manifiesto fue una piedra angular, pero también lo fueron las élites criollas de nuestro país. Ambas visiones permearon el imaginario colectivo sobre los indios y los mexicanos durante décadas. Chávez dice de la sensibilidad de la "raza" indígena que se "despierta con trabajo", que nace poco a poco y que resiste a los excitantes que tienden a provocarla: "Es proverbial la flema imperturbable del indio, su estoica taciturnidad, su impasible inercia" (Bartra 2002, 29). Según su descripción, el indio parece tener desdén por todo y, precisamente por su insensibilidad relativa, es como si no tuviera la necesidad de nada:

Esa dificultad que a veces llega a ser casi imposibilidad de conmoción, es la que ha hecho que se

> diga que los millones de individuos de la raza indígena que nuestra patria y la América Latina albergan forman una masa inconmovible que el progreso tiene atada en el pie y que dificulta y amengua sus movimientos (Bartra 2002, 30).

Mucho es uno de estos personajes; aparentemente ajeno, también es amable, pero no se sabe con claridad qué pensar de él; por eso genera desconfianza. Su mirada no es transparente, como sí puede serlo la del propio Autry o de Pokie, cuyo rol de “bobo” acentúa una falsa ingenuidad.

Para entender la frontera y a quienes transitan en ella es necesario detenernos también en los *rangers*, aun cuando en la secuencia no tienen un papel especialmente destacado, a excepción de Autry y Pokie. Su sola presencia impone autoridad; recordemos que cuando se sabe del asesinato, este grupo toma cartas en el asunto de inmediato. Los *rangers* cruzan la frontera de un lado a otro como si ésta no existiera. Para hacer justicia y ejercer la ley, no hay límite fronterizo que los detenga. La frontera es casi suya; lo ha sido desde principios del siglo XIX, cuando se formó el primer batallón en contra de los indios y se decidió resguardarla sin esperar otra autoridad. Esta forma de ser de los *rangers* se pone de manifiesto durante toda la historia de la cultura popular estadounidense; cientos de historietas, novelas y películas se han inspirado en ellos. Un claro ejemplo es *The Lone Ranger –El llanero solitario* como lo conocemos en México–, un héroe que prácticamente permeó el imaginario social del siglo XX.

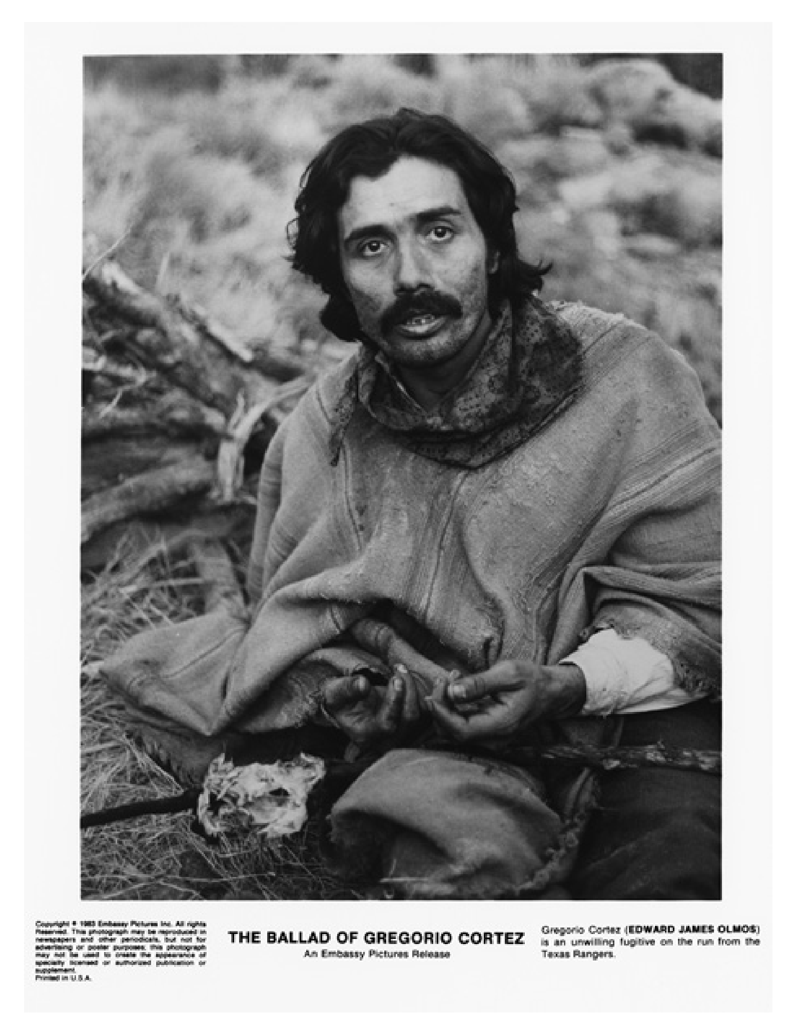


“The Lone Ranger and Silver”, foto publicitaria de Clayton Moore, 1965.

La historia de los *rangers* data de 1820, cuando, siendo Texas un territorio mexicano, hubo una considerable migración de colonos estadounidenses a la región. Dado que no había entonces una milicia armada que los protegiera de los bandidos y los indios, el colonizador Stephen Austin organizó un pequeño grupo armado para poner orden y dar seguridad a los pobladores. Constituidos formalmente en 1835, en tres compañías, recibieron el nombre de Rangers. Después de la guerra de 1847, se convirtieron en los Texas Rangers, un batallón que, además de proteger a

los colonos de los indios y de los bandidos, ahora también lo haría de los mexicanos. Para 1874, ya eran seis compañías perfectamente armadas y disciplinadas las que estaban a cargo de resguardar la frontera. Eran –y son todavía– una milicia independiente que estaba para apoyar a la policía y al ejército.[77]

Para los mexicanos, los *rangers* no eran los héroes que la industria de masas estadounidense construyó. Américo Paredes, autor mexicoestadounidense, lo expone en *Con su pistola en la mano*, un ensayo sobre la historia de un corrido y su héroe: Gregorio Cortez. Al respecto, vale la pena puntualizar que la región del río Grande, colonizada en 1749, tenía pueblos y aldeas establecidas a lo largo de ambos márgenes del río. La colonización española alcanzó hasta Nuevo México en el oeste y Texas en el este. Durante el virreinato, el Bajo Río Grande –conocido como el Seno Mexicano– era un refugio para los indios rebeldes que preferían estar fuera de la ley a vivir bajo el dominio español (Paredes 1985, 15). Los ranchos o rancherías estaban poblados en esa época por pequeños grupos cuya unidad básica era la familia o el clan. Fue hasta que se firmó el Tratado de Guadalupe Hidalgo, en 1848, que se añadió el elemento frontera a la vida de aquellos pobladores.



Otro tipo de *western* fonterizo. *La balada de Gregorio Cortez*. Dir. Robert M. Young. Filmhaus Productions/Moctesuma Esparza Productions: 1982. Archivo de la Cineteca Nacional.

> El río, que hasta entonces había sido un punto focal, se convirtió en una línea divisoria. Se esperaba que los hombres consideraran a sus parientes y vecinos más cercanos, las personas que vivían justo al otro lado del río, como extraños en una tierra extraña. Un grupo de personas, inquietas y codiciosas, ejerciendo los derechos de la conquista, alteró la forma antigua de vida (Paredes 1985, 22).

Fue entonces cuando se empezó a alimentar la leyenda negra de los mexicanos que, como ya se dijo, tuvo su origen en la colonia. Según los texanos de habla inglesa, los mexicanos eran naturalmente crueles, cobardes y traicioneros, y el robo –especialmente de caballos y ganado– era su segunda naturaleza.

> La degeneración del mexicano se debe a su sangre mezclada; para empezar, los de la mezcla eran inferiores. Es descendiente de españoles, que son un tipo de europeo de segunda, y de los igualmente subnormales indios mexicanos, quienes no deben ser confundidos con los nobles

salvajes de los Estados (Paredes 1985, 23).

Américo Paredes relata cómo esa leyenda circuló como propaganda en periódicos, revistas, libros e impresos durante las décadas de 1830 y 1840, cuando resultaba conveniente remarcar las "atrocidades" de los mexicanos en Texas para justificar la guerra. Sabemos que ese estereotipo se remonta al momento en que los viajeros ingleses del siglo XVI entraron en contacto con el mundo colonial español (Ortega y Medina 1953).

Dada esta imagen, la presencia de los *rangers* está más que justificada y su función es vista por los estadounidenses como completamente necesaria y legítima; de hecho, en esa sociedad incluso fueron considerados héroes y pilares de la nacionalidad. Dicho en términos coloquiales, "hicieron patria". Para los mexicanos, en cambio, los *rangers* eran simplemente quienes mataban a compatriotas que nada tenían que ver con los criminales perseguidos; muchos fueron asesinados por equivocación, "de acuerdo con el método de los *rangers* de disparar primero y preguntar después" (Paredes 1985, 32). Lo que los mexicanos de la frontera pensaban de los *rangers* puede enlistarse así:

a. El *ranger* texano siempre carga en su alforja una vieja pistola herrumbrosa; ésta la usa cuando mata a un mexicano desarmado, la tira al lado del cadáver y después afirma que lo mató en defensa propia luego de furiosa batalla.

b. Cuando tiene que matar a un mexicano armado, el *ranger* trata de pescarlo dormido o le dispara por la espalda.

c. Si no fuera por los soldados estadounidenses, el *ranger* no se atrevería a ir a la frontera. El *ranger* siempre corre a esconderse detrás de los soldados cuando comienza el verdadero problema.

d. Una vez un destacamento militar, guiado por un par de *rangers*, perseguía a un "salteador". El mexicano se fue hacia el monte, los *rangers* señalaron el lugar y después se quedaron atrás, dejando que los soldados fueran primero (Paredes 1985, 31).

El historiador narra numerosas anécdotas similares; algunas fueron recreadas a partir de la memoria colectiva de los texanos, mientras que otras le fueron relatadas. Lo cierto es que sus historias circulan desde finales de la década de los cincuenta, cuando su libro se publica por primera vez, hasta hoy. Y por ello, cuando en esta secuencia de *Twilight in the Rio Grande*

vemos a los *rangers* cruzar la frontera una y otra vez, no extraña la naturalidad con que lo hacen. En las imágenes y en la forma de representarlos se hace evidente que tienen cierto "derecho de piso".

Los indios, enemigos de la civilización: *Rio Grande*



"Civilización vs barbarie." *Rio Grande*. Dir. John Ford. Republic Pictures, Argosy Pictures: 1950.

La secuencia elegida corresponde al momento culminante de este filme de John Ford. En ella, el capitán Kirby York –que ha dado su vida por la Unión Americana– se siente con el derecho de tomar la ley en sus propias manos. Aun cuando la orden de sus superiores es que no lo haga, él decide perseguir a los indios hasta territorio mexicano, sin solicitar permiso para cruzar la frontera. York, interpretado por John Wayne, ha sacrificado a su familia y su vida personal por el honor y el orgullo de servir a su patria. Por lo tanto, siente que es su derecho y su deber tomar sus propias decisiones; la más importante de ellas es ir a México a combatir a aquellos salvajes, sin prestar importancia a conceptos como la soberanía nacional ni los límites establecidos por el derecho internacional.

Al parecer, para él, la frontera más importante no es la que existe entre México y Estados Unidos, sino la que separa a los indios del mundo civilizado. La civilización occidental ha creado los parámetros para esta visión del mundo y, en consecuencia, todo lo que le es ajeno es tildado de

salvaje –en el peor de los sentidos– y debe ser combatido. A los indios les atribuyen, además, los peores rasgos de los seres humanos: son traicioneros y salvajes, atacan de noche, se emborrachan. Imposible tenerles consideraciones.

De esta forma, York cruza la frontera, justificando su acción con el argumento de que hay niños en peligro. En el trayecto, la amplitud del paisaje del desierto y el cielo se confunden en el horizonte. Para cuando esta película es filmada, el *western* ha cobrado nuevos bríos, lo que queda de manifiesto en los recursos de que dispone esta gran producción.

Los indios, que tienen tomado un pueblo mexicano, son filmados en plano grupal mientras realizan una ceremonia con un sentido muy distinto al que se acaba de mencionar. Casi de frente, uno de ellos extiende los brazos al cielo, mientras el que toca los tambores da grandes sorbos de alcohol; están semiebrios en plena catarsis. En el siguiente plano americano ejecutan danzas rituales y, aunque su embriaguez apenas les permite sostenerse de pie, la fuerza de la imagen impacta.

La carga ritual y simbólica de las danzas, si tuviera algún valor, se ve demeritada por la brutal borrachera. Cabe recordar que el consumo de alcohol estuvo prohibido en Estados Unidos hasta la década de 1930, por lo que se puede pensar que el imaginario colectivo conserva un estigma social el acto de beber en exceso. Por eso no es el significado ritual el que importa, sino el prejuicio social que los caracteriza como primitivos y salvajes.

La siguiente escena es muy fotogénica: en un plano general se puede ver todo el paisaje y los indios están formados de frente a la cámara. Sigue un plano medio en diagonal en el que se aprecian los detalles del ritual; a un lado de la fogata, entre humo y fuego, cantan y tocan los tambores. Detrás está la iglesia católica, donde los militares estadounidenses se esconderán para luego lanzar su ataque. Aun en contra de su voluntad, liberarán al pueblo mexicano que ha sido tomado; la cámara es cómplice de los

militares y, por lo tanto, los espectadores también lo son. Todo sucede a espaldas de los indios. En la iglesia también están los niños; aunque están secuestrados, se muestran seguros y confiados, e incluso participarán en su propia liberación.

En una toma panorámica, acompañada de música solemne, se ve al también solemne y heroico ejército cruzar el río Bravo hacia México; sin permiso de las autoridades, hay que subrayar de nuevo. Más adelante, un paneo permite ver la llegada de los soldados, avanzada del ejército que viene en camino. Con otro plano general que coloca la cámara frente al ejército, se aprecia el número y la determinación de los jinetes que se acercan a galope. Es intrascendente que estén cruzando la frontera sin autorización, pues su desfile más bien hace pensar en lo que dice James C. sobre el "discurso público como una actuación respetable":

> Las ceremonias formales que los poderosos organizan para celebrar y dramatizar su dominio son la mejor representación del discurso público exactamente como ellos quieren que aparezca. Los desfiles, las ceremonias de apertura, las tomas de posesión de cargos, las procesiones, las coronaciones, los funerales les ofrecen a los grupos dominantes la ocasión para convertirse en un espectáculo con todas las características que ellos mismos han escogido. El análisis de la estructura de esas ceremonias ofrece una especie de visita exclusiva a la "mente oficial" (Scott 2000, 84-85) .

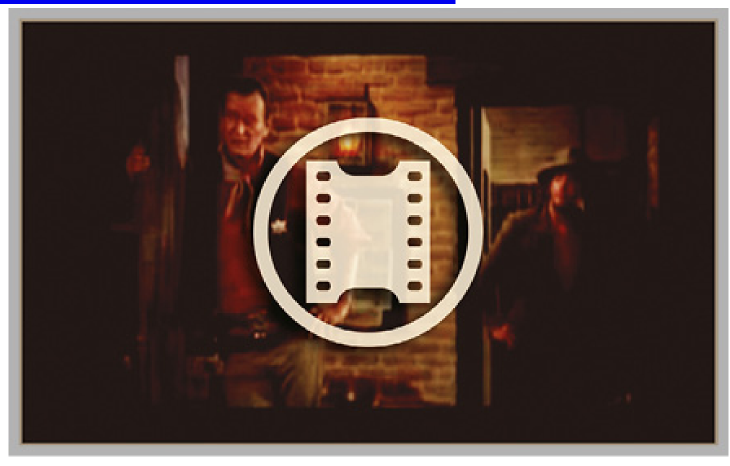
Dos soldados tienen una misión especial y para cumplirla se escabullen hacia el pueblo encubiertos por los caballos y la música ritual. Uno de ellos es el hijo del general y, aunque no logra ocultar su miedo, termina por vencerlo, demostrando así su valor. Un medio plano muestra su rostro y su incertidumbre: "Sandy, ¿estás asustado?", le pregunta su compañero. "Sí", contesta él. En otro plano general se ve el ganado de los indios, que muy probablemente ha sido robado. Los dos soldados entran al templo, donde están los niños escondidos; son empáticos, rubios, inteligentes... A nadie se le ocurre cuestionar su incursión en el territorio mexicano.

A través de planos generales se transmite lo sinuoso y adverso del camino; los soldados intentan ir a galope pero tienen que desmontar y seguir a pie, uno a uno, entre las rocas. En planos americanos, en

contrapicada, con el cielo detrás, se les ve fuertes, solemnes y poderosos. No es para menos, dada la misión que enfrentan.

Los jóvenes toman la delantera y se esconden entre los animales; se van acercando poco a poco. Finalmente, disparan a los indios desde el interior de la iglesia. Hay constantes planos/contraplanos de los disparos: “¡Vamos, Álamo!”, dice uno de los soldados al iniciar el ataque. En los *westerns* abundan las referencias a la heroica batalla del Álamo, que para la historia patria estadounidense cobra un doble sentido. Finalmente. las campanadas avisan a los militares que acaban de cruzar el río Bravo que es hora de ir y pelear.

“Remember The Álamo”: *Rio Bravo*



“Toque a degüello.” *Rio Bravo*. Dir. Howard Hawks. Warner Bros., Armada Productions: 1958.

En el fragmento que a continuación se describe vemos expuesto uno de los mitos fundacionales más representativos del patriotismo estadounidense: la batalla de El Álamo.

En la oscuridad de la noche, con la cámara de frente a la comisaría y la ventana apenas iluminada en el fondo, el sheriff John T. Chance –interpretado por John Wayne– sale del lugar. Filmado desde un plano americano que permite apreciar su atuendo y, sobre todo, sus armas, Chance enciende una cerilla en la puerta; a través del paneo de la cámara, se siguen cada uno de sus movimientos. Si bien la comisaría está iluminada con una luz tenue, ese ligero reflejo es suficiente para entender el peligro al que los

personajes están expuestos, pues son blanco fácil para los pistoleros que pretenden rescatar al preso. La conversación y la incertidumbre de la espera que seguirá más adelante, lo confirman. La escena transmite tensión y miedo.

Como ya se mencionó, en esta película nunca se ve la frontera ni el río Bravo que le da nombre; sin embargo, sí es latente el riesgo que implica estar en un sitio tan hostil, acechados por toda clase de enemigos. La conversación de tres personajes –el sheriff Chance, el joven Colorado y Dude– se filma desde un medio plano que da profundidad al momento que transcurre en la oscuridad; el temor está en el ambiente, en el aire mismo que se respira. Esta sensación se fortalece en el espectador a partir del imaginario configurado por décadas; la pieza musical que se escucha en el fondo lo recuerda y lo hace familiar. El peligro está latente.

Las preguntas que el sheriff Chance hace a su compañero hacen saber que no está enterado de las tradiciones mexicanas, menos aún de los rituales bélicos; el joven "Colorado" le explica entonces el significado de esa melodía que se ha escuchado a lo lejos todo el día: es el "toque a degüello",[78] tocado por las tropas de Antonio López de Santa Anna el 6 de marzo de 1836, cuando atacaron El Álamo, y el cual fue escuchado por los texanos "día y noche hasta el final".[79] También conocido como la canción "degolladora", ese toque de origen musulmán fue adoptado por las tropas españolas y, siglos más tarde, por el ejército mexicano, que la usaba para infundir temor a los enemigos.

La pieza es evocada en el filme como símbolo de la crueldad y la maldad de los mexicanos, pues en ella está implícita una memoria histórica que existe, más allá del mito, para la colectividad y para el pueblo estadounidense. En ese fragmento –o lexia, como la llama Barthes–, "el toque a degüello" es el centro del asunto, significa: "No dar cuartel, no dar clemencia a los perdedores".

Detrás de la melodía están la batalla del Álamo y también la forma en

que se resignificó ese hecho histórico hasta convertirse en un mito más allá de los acontecimientos del siglo XIX. La historia helénica nos enseñó que los mitos del patrimonio común suelen entrelazarse con los mitos locales para adquirir fuerza y fijarse en el imaginario social, que es el que modelará la imagen, los recuerdos y los sueños según su propia lógica (Morin 2001, 73-74). Por su parte, al referirse a los mitos, Bazin afirma que éstos propician el consenso de la afectividad social y del inconsciente colectivo, dando lugar a poderosas asimilaciones, revoluciones y mutaciones de sentido (Bazin 2002, 47). Como género cinematográfico, el *western* es una prolongación directa del Oeste estadounidense como símbolo y como mito configurado a lo largo de la historia de ese país; por tanto, vale la pena extenderse un poco en lo sucedido en El Álamo en 1836 para entender algunos de los significados que de ese hecho se desprenden.

El mito del Álamo –según relata el historiador Rodolfo Acuña en *América ocupada*, obra clásica de la historiografía chicana–[80] contribuyó notablemente a imponer entre los estadounidenses la versión de que la guerra con Texas tuvo su origen en la tiranía de los mexicanos contra los pobladores angloamericanos, *amantes de la libertad*. De acuerdo con este historiador, una de las nociones más comunes respecto al Álamo es que "[l]os mexicanos tomaron el fuerte porque eran más que los patriotas y porque jugaron sucio". Eso, sumado a la famosa consigna de "Remember The Alamo", bastaba para incendiar los ánimos racistas de los estadounidenses y fomentar el estereotipo negativo del mexicano, visto como un enemigo muy inferior al patriota texano, amante de la democracia.

Distorsionar los acontecimientos históricos ha sido una práctica de quienes detentan el poder y escriben las historias oficiales, cuyo objetivo es consolidar hegemonías, nacionalismos y valores ideológicos; por ello es necesario establecer distancias y juicios críticos respecto a éstas. A partir de la revisión y el análisis de diversas fuentes historiográficas, Acuña aporta una versión distinta que permite sopesar los hechos desde ambas

perspectivas. Comienza por narrar la forma en que los angloamericanos se establecieron en Texas, aproximadamente en 1819, cuando era parte de Coahuila, uno de los estados que conformaban la República Mexicana. Desde entonces, explica, los inmigrantes texanos tuvieron la intención de crear la "República de Texas", para lo cual realizaban actos de pillaje e incursiones territoriales en franco desacato al gobierno mexicano. En un afán conciliador, éste entregó tierras gratis a un grupo de pobladores e incluso autorizó a uno de ellos, Moses Austin, que estableciera un poblado, San Felipe de Austin. El proyecto fue consolidado en 1821 por su hijo Stephen y para 1830 ya sumaban 20,000 pobladores y 2,000 esclavos aproximadamente. "Se suponía que los pobladores debían acatar las condiciones establecidas por el gobierno mexicano –todos los inmigrantes tenían que profesarse católicos y jurar lealtad a México– pero los angloamericanos burlaban estas leyes", (Acuña 1972, 23) que de ninguna manera pensaban cumplir; de hecho, empezaron por considerar que este país era incapaz de desarrollar alguna forma de democracia y terminaron por ver a los mexicanos como intrusos en su propio territorio. Dada estas condiciones, los conflictos y revueltas se hicieron permanentes y en más de una ocasión el gobierno estadounidense intentó comprar Texas.

En 1830, México declaró el fin de la inmigración angloamericana a Texas, lo que, como era de esperar, agravó los resentimientos hacia los mexicanos, generándose actitudes de xenofobia y violencia. En respuesta, el gobierno mexicano movilizó tropas hacia la región, que aún cuando era territorio mexicano, fue tomado por los texanos angloamericanos como una agresión. Las ciudades estadounidenses respaldaron a los texanos socavando la autoridad mexicana y enfrentándola de diversas maneras. La batalla del Álamo sucedió en medio de esas tensiones.

"Fehrenbach ¬–dice Acuña (1972)–, al igual que otros historiadores estadounidenses, erróneamente ha pintado un cuadro del gobierno mexicano tiránico que no acogió las justas demandas de los pobladores […]

Demasiados historiadores han presentado los esfuerzos mexicanos de sofocar la rebelión como una invasión, y la subsiguiente victoria texana como el triunfo de un pequeño grupo de patriotas sobre los ‘hunos’ del sur”. Félix D. Almaraz confirma lo anterior: “Demasiado a menudo los especialistas texanos han interpretado la guerra como la derrota de un pueblo inferior por parte de una clase superior de pioneros angloamericanos…”[81]

Lo cierto, es que los angloamericanos –señala Acuña (1972)– tenían ventajas reales: conocían bien el terreno, estaban unidos entre sí y estaban bien armados. Por el contrario, el ejército de Santa Anna estaba conformado por 6,000 conscriptos, muchos de ellos obligados a enrolarse al ejército; algunos eran mayas que no hablaban bien el español; tras haber caminado cientos de kilómetros por el desierto, algunos estaban enfermos y en pésimas condiciones para combatir.

Se cuenta que 187 angloamericanos que defendían San Antonio rehusaron rendirse y se refugiaron en el convento, El Álamo. Durante diez días, estos texanos causaron bajas al ejército mexicano, pero la superioridad numérica terminó por derrotarlos. El resultado de este enfrentamiento fue la creación del mito de El Álamo. Hoy día el incidente se ha aclarado y se ha puesto en la balanza la realidad de los hechos: por un lado, el mito se ha usado para sojuzgar histórica y psicológicamente al pueblo chicano; por otro lado, se ha comprobado que los supuestos héroes de El Álamo, amantes de la libertad y buenos texanos, tenían poco de haber inmigrado y tenían una moral dudosa. El historiador Rafael Trujillo los describe como aventureros muy lejanos del virtuosismo del que suelen ser acreedores; de acuerdo con él, William Barret Travis, teniente coronel del ejército texano que muere en batalla, fue un asesino que echó la culpa a un esclavo de un crimen cometido por él; James Bowie, distinguido hombre de negocios, era un hombre sin escrúpulos que hizo su fortuna con la trata de esclavos; y David Crockett, otro importante héroe del Álamo, era un hombre decadente.

Lo importante en este caso es que el mito ha sido un elemento más para fundamentar la supuesta superioridad angloamericana, pues, propiamente, El Álamo ni siquiera tuvo valor estratégico. El verdadero triunfo de la batalla fue en el terreno ideológico, pues dio forma a la memoria colectiva de un pueblo arraigándose en espacios mucho más profundos y significativos como la identidad racial. La crueldad que se ha atribuido exclusivamente a los mexicanos en realidad fue ejercida por ambos bandos. Otras batallas, como la de San Jacinto, por ejemplo, "fue literalmente una matanza de fuerzas mexicanas […] se les apaleaba y apuñalaba, incluso cuando se encontraban de rodillas" (Acuña 1972, 33).

"Remember The Alamo" ha sido, pues, un recuerdo conservado y difundido en la historia cultural de ambos pueblos, en especial del estadounidense. Sus efectos están vigentes y son renovados día con día. El hecho histórico quedó rebasado por los códigos y relaciones sociales que surgieron de este suceso y tienen que ver mucho más con procesos políticos, sociales y económicos que vienen desarrándose desde entonces.

EPÍLOGO

Las páginas anteriores sirvieron para explorar cómo, durante la primera parte del siglo xx, el cine contribuyó tanto a legitimar discursos como a criticarlos o hacerlos evidentes. Además, este trabajo tuvo otro objetivo: develar, desde lo profundo de su estructura y su configuración histórica, la manera en que estos discursos configuraron sentidos y significados por medio del lenguaje cinematográfico.

Para demostrarlo se eligieron seis *westerns* del periodo clásico de Hollywood. A manera de indicios, se les tomó como punto de partida para exponer argumentaciones históricas; argumentaciones que influyeron cuando fue realizado cada filme y argumentaciones que nos permiten comprender cómo el cine influye incluso en nuestra vida social.

El eje conductor en los relatos fue el análisis de las representaciones cinematográficas de la frontera entre México y Estados Unidos, bajo la lupa de la historia común de ambos países. Del *western* –devenido en género canónico desde sus inicios– se han desprendido infinidad de significados y problemáticas: políticas, económicas, culturales y sociales; tan bien se difundieron éstos durante décadas que aún hoy nos tocan y tienen resonancias en la vida contemporánea. Conocer el origen y el fundamento de esas voces y el por qué de su éxito y arraigo en la cultura popular estadounidense es una forma de entender la naturaleza de las conductas aprendidas y reproducidas que han formado parte de la relación entre ambos países, y de los habitantes mismos de los dos lados de la frontera.

Desde el surgimiento de la cultura del *West*, la frontera se constituyó como un lugar simbólico y un núcleo narrativo que ha producido infinidad de sentidos. Aun cuando no todos los westerns hablan de forma obvia de la frontera, ésta sí es una determinante en el género en cuanto a su sentido simbólico. Cabe mencionar la importancia de diferenciar el *West* como

cultura y el *western* como género, pues si bien el segundo se nutre del primero, se trata claramente de conceptos distintos. De forma paralela a su desarrollo histórico dentro de la cinematografía mundial, encontramos elementos que son parte de su esencia, pero que se han desplazado hacia otros campos del conocimiento y han tenido implicaciones distintas.

De un lado, la frontera representada por el *western* fue fundamental a la hora de configurar identidades, consolidar valores sociales, nacionalismos e imaginarios colectivos para la cultura estadounidense. Del otro, para los mexicanos, esa misma frontera mítica que fundamentó el expansionismo estadounidense ha tenido significados radicalmente diferentes, más cercanos a la reconfiguración de identidades, al reacomodo de valores sociales, a la transformación de los sentimientos nacionalistas y a la reelaboración de imaginarios colectivos.

Este estudio se realizó desde cuatro líneas que convergen, se entrecruzan y atraviesan de manera transversal toda la argumentación. La primera define la forma en la que el cine se construyó históricamente como un arte colectivo capaz de influir y modelar deseos, valores o sueños. La segunda se refiere al significado que tiene la frontera –y, por lo tanto, el Oeste– en el imaginario estadounidense; se indaga en las raíces históricas y en los fundamentos religiosos que han sido parte de la identidad de ese pueblo, aspectos que la mayoría de las veces son visibles en el *western*, a través de sus relatos, personajes, situaciones y sistemas de valores referidos en las narraciones. La tercera línea reflexiona sobre la importancia del género cinematográfico, su historia, cómo se concibe el concepto de género como una forma de decir las cosas y, por lo tanto, entenderlas, lo que a su vez determina un discurso socialmente aceptado. La última parte corresponde al análisis de algunos fragmentos –*lexias*– que hacen las veces de detonador para establecer relaciones, elucidar dinámicas sociales, políticas y culturales, gracias a lo cual es posible desenredar la madeja del proceso histórico, social y cultural de ambas sociedades.

El trabajo se construyó a partir de una mirada transdisciplinaria como una forma de acercarse a las problemáticas desde el diálogo generado entre los distintos campos del conocimiento, de tal manera fue posible profundizar en relaciones, vínculos, contrastes y procesos históricos y culturales. Si bien las coordenadas que orientan el estudio son las que tienen que ver con la relación entre cine e historia, lo cierto es que ambos comparten tiempo y espacio como puntos de partida; uno los sintetiza por medio de las imágenes a través del montaje, y la historia lo hace básicamente a través de la escritura. En los dos casos, el objetivo es plantear una forma de interpretar el mundo, vertida en la narrativa. En este trabajo ambas narrativas se contraponen, se complementan y se nutren una de otra.

Estas razones resultaron determinantes en la elección del formato de Epub para su difusión; las posibilidades que ofrece un medio en el que se pueden manejar elementos multimedia, permiten el diálogo interactivo ─como sucede en este caso─, entre el texto y las imágenes fijas y en movimiento, lo cuál se integra de forma dinámica en la experiencia del lector.

La historia, al diálogar con el cine, se sumerge en territorios que comúnmente le son ajenos, como pensar o entender a la sociedad en su dimensión emocional o según necesidades ideológicas que serán aceptadas tal vez porque le funcionan, o porque le permiten llenar vacíos, deseos o miedos internos, individuales o colectivos. Así, vemos que cada elemento puede ser entendido desde diferentes niveles, visiones y perspectivas del conocimiento que sirven para revelar múltiples aspectos que son parte de su complejidad.

Una mirada transdisciplinaria de la frontera “desde este lado” también implica recuperar numerosas problemáticas que se desprenden del proceso histórico y de las distintas dimensiones interconectadas de ambos países; después de todo, tienen puntos en común, así como historias, necesidades e intereses a veces contrapuestos. Debido a su naturaleza, el cine actúa como

un dispositivo que permite visibilizar tales interconexiones.

Dar seguimiento e intentar desenredar los hilos que se desprenden del *western* del periodo clásico implicó también tratar de comprender la necesidad social de convertirlo en “clásico”, las razones para considerarlo de esta manera, entender qué vacíos cubre; el tipo de relaciones sociales, estereotipos y modos de organizar el mundo que se siguen celebrando y por qué. Muy probablemente tiene que ver con ese retorno al conservadurismo y con la crisis de la identidad estadounidense de la que habla Samuel Huntington en su libro *¿Quiénes somos?*, donde aborda exhaustivamente el tema, tomando los acontecimientos del 11 de septiembre de 2001 como el momento en que se revitalizó la necesidad de fortalecer la identidad nacional. Ese es el tipo de resonancia histórica que podemos encontrar en el *western*.

Los muros y las fronteras que a veces sirven para aislarse, otras para protegerse e incluso para segregar también tienen puertas que pueden ser una invitación a pasar. Así como el *aparheid* se levantó con la intención de tener al “otro” lejos, lo cierto es que las culturas y los intercambios crean formas y necesidades cada vez más híbridas y heterogéneas.

En este mundo de nuevo cuño, a cada momento nos toparemos con un nuevo otro, que poco a poco irá emergiendo del caos y de la confusión de nuestra contemporaneidad. Es posible que ese otro nazca de la confluencia de las dos corrientes contrapuestas que influyen decisivamente en la formación de la cultura del mundo contemporáneo: la corriente globalizadora, que uniformiza nuestra realidad, y su contraria, la que preserva nuestros hechos diferenciales, nuestra originalidad e irrepetibilidad (Kapuscinski 2006, 25).

El “otro” del que habla Kapuscinski es el mismo que –nos dice– se levanta, tiene una vida, preocupaciones, convive, interactúa con su entorno, puede estar feliz o triste pero al mismo tiempo tiene prejuicios, ideologías, rasgos raciales con los que busca diferenciarse o consolidar su hegemonía.

Tal dualidad es confusa y a veces inaprehensible; para lograrlo utiliza complejas estrategias que ya se han mencionado y que van desde fundamentos científicos hasta la configuración de los imaginarios culturales.

El límite de una frontera, entonces, va más allá del control del territorio, implica valores y subjetividades y procesos paralelos. Asimismo, la frontera es porosa; en ella existen muchas realidades que se nutren unas de otras. Algunos ejemplos de ello, que se desprenden de las páginas anteriores, los tenemos en la historia chicana, paralela a los procesos históricos y cinematográficos que se acaban de relatar, los cuales han sido desiguales e inequitativos con una larga historia que se origina en el siglo XIX, precisamente en los tiempos de la batalla de El Álamo, que es el segmento que dio fin a este trabajo. Obras como la del antropólogo Axel Ramírez, *Nuestra América: Chicanos y latinos en Estados Unidos*, pueden ser sólo un punto de partida para conocer lo que ha sucedido con la comunidad latina en esa frontera cuyo concepto, se puede ampliar a todo el territorio mexicano como una gran frontera ya que eso, por ejemplo, es lo que implica para los centroamericanos que se dirigen hacia el Norte. Y por otra parte, vistas las cosas desde México, un sencillo conteo de películas mexicanas del periodo 2000-2015 sobre la problemática migratoria o que retoman la frontera suman 40 títulos entre cine de ficción y documental. Esto nos dice que se trata de una problemática viva. Y qué decir de las cuestiones relacionadas con la violencia, el narcotráfico, la trata de mujeres, operado todo ello por bandas trasnacionales con un alcance global. Cuando Hipócrates anotó la diferencia entre civilización y barbarie, no se percató que estas alcanzan a todo el mundo dependiendo del lugar en que se esté parado.



BIBLIOGRAFÍA

Acuña, Rodolfo. *América ocupada. Los chicanos y su lucha de liberación*, México: Ediciones Era, 1972.

Adorno, Theodor, y Max Horkheimer. *La industria cultural*. Editado por Luis Ignacio García. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, Cuadernos de plata, 2013.

Aldrich, Robert. “Screenonline”, 1918-1983. Consultado el 21 de octubre de 2014 en http://www.screenonline.org.uk/people/id/512592/index.html

Allen H. Miner”. Internet Movie Data Base. http://www.imdb.com/name/nm0591142/#director.

Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2000.

Amador, María Luisa, y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera cinematográfica: 1920-1929*. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, 1999.

Amador, María Luisa, y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera cinematográfica: 1930-1939*. México: Filmoteca de la UNAM, 1980.

Amador, María Luisa, y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera cinematográfica: 1940-1949*. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, 1982.

Amador, María Luisa, y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera cinematográfica. 1950-1959*. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, 1985.

Amador, María Luisa, y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera cinematográfica 1960-1969*. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, 1986.

Amador, María Luisa, y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera cinematográfica 1970-1979*. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, 1988.

Amossy, Ruth, y Anne Herschberg Pierrot. *Estereotipos y clichés.* Buenos Aires: Eudeba, 2010.
Aprea, Gustavo. *Pensar el cine,* vol. 1, *La memoria visual del genocidio.* Editado por Gerardo Yoel. Buenos Aires: Manantial, 2004.
Arendt, Hanna. *Los orígenes del totalitarismo*, vol. 2. México: Alianza Universidad, 1987.
Astre, Georges-Albert, y Albert-Patrick Hoarau. *El universo del western*. Madrid: Fundamentos, 1997.
Aumont, Jacques (ed.). *Estética del cine*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1996.
Aumont, Jacques, y Marie Michel. *Diccionario teórico y crítico de cine*. Buenos Aires: La Marca, 2001.
Aurrecoechea, Juan Manuel. *Cedulario. La Revolución Mexicana en el espejo de la caricatura estadounidense*. México: Museo de Arte Carrillo Gil, 2010.
Bachelard, Gaston. *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, Breviarios 183, 1975.
Baczko, Bronislaw. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.
Bajtin, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1982.
Balázs, Bela. *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona: Gustavo Gili, Colección Comunicación Visual, Serie Clásicos 4, 1978.
Barbosa, Mario (ed.). *Silencios, discursos y miradas sobre la violencia.* México: UAM-Cuajimalpa/Anthropos, Col. Pensamiento crítico 180, 2009.
Barthes, Roland. "El efecto de realidad". En Eliseo Verón (ed.). *Lo*

verosímil. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.
Barthes, Roland. *Análisis estructural del relato*. México: Ediciones Coyoacán, 1996.
Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso.* Barcelona: Paidós Comunicación, 1986.
Barthes, Roland. S/Z, 12a. ed. México: Siglo XXI, 2006.
Bartra, Roger (ed.). *Anatomía del mexicano*. México: Plaza y Janés, 2002.Bazin, André. *¿Qué es el cine?*, 8a ed. Madrid: Libros de Cine rialp, 2008.
Bazin, André. *Charlie Chaplin*. Barcelona: Paidós, 2002.
BBC Mundo. "El secreto del 'éxito' de los ataques de Donald Trump a México y McCain". 21 de julio de 2015. http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/07/150721_estados_unidos_primarias_partido_republicano_trump_estrategia_analisis_aw
Belinsky, Jorge. *Lo imaginario: un estudio.* Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.
Benedict, Ruth. *El crisantemo y la espada. Patrones de la cultura japonesa*. México: Alianza, 2010.
Benjamin, Walter, y Theodor W. Adorno. *Correspondencia: 1928-1940*. Madrid: Trotta, 1998.
Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. 1936. Consultado en www.philosophia.cl
Bentley, Eric. *La vida del drama*. Barcelona: Paidós Studio, 1985.
Berman, Morris. *Cuestión de valores*. México: Sexto Piso, 2011.
Berman, Morris. *El crepúsculo de la cultura americana*. México: Sexto Piso, 2005.
Beuchot, Mauricio. *La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
Bolle, Sonja. *"The BFI companion to the Western*, edited by Edward Buscombe". *Los Angeles Times*. 25 de febrero de 1990. Consultado

el 25 de febrero de 2015 en http://articles.latimes.com/1990-02-25/books/bk-2010_1_western-films

Bonfil, Judith. *Cinema México 2005-2007*. México: Conaculta/Imcine/SRE, 2008.

Bonfil, Judith. *Cinema México 2006-2008*. México: Conaculta/Imcine, 2009.

"Border Patrol (L. Selander, 1943) TVRip VO". Cine Forum. 5 de junio de 2006. Consultado el 19 de enero de 2014 en: http://cineforum-clasico.org/archivo/viewtopic.php?f=90&t=6248

Bordwell, David. *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1997.

Borges, Jorge Luis. "Sobre los clásicos, 1952". En Charles-Augustin Sainte-Beuve. *¿Qué es un clásico?* Madrid: Casimiro, 2011.

Braudel, Fernand. *El Mediterráneo*. México: Fondo de Cultura Económica, Colección Popular 431, 1989.

Breen, Benjamin. "Painting the New World". The Public Domain Review. A project of Open Knowledge Foundation. Consultado el 10 de enero de 2015 en: http://publicdomainreview.org/2012/04/24/painting-the-new-world/Buscombe, Edward (ed.). *The British Film Institute Companion to the Western*. Londres: Atheneum, 1988.

Bustamante, Jorge. *Cruzar la línea*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

Camacho Morfín, Lilián, e Illimani Gabriela Esparza Castillo. *Manual estructura y redacción del pensamiento complejo*. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2013.

Camacho Morfín, Thelma. *La "Zoociedad" en monitos*. *Historieta y cultura popular*. Tesis de Licenciatura en Historia. Naucalpan, Estado de México: Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán, UNAM, 1993.

Canudo, Ricciotto. “Manifiesto de las Siete Artes (1914)”. En *Textos y manifiestos del cine*. Editado por Joaquim Romaguera. Madrid: Cátedra, 1993.

Carr, Edward. *¿Qué es la historia?* Barcelona: Ariel, 1983.

Casetti, Francesco, y Federico Di Chio. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1991.

Céspedes, Guillermo. Prólogo. En: Frederick Jackson Turner. *La frontera en la historia americana*. Madrid: Ediciones Castilla, 1960, pp. 9-15.

Chartier, Roger. *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa, 1995.

Cohen, Cléila. *El western*. Barcelona: Paidós, 2006.

Contreras Pérez, Gabriela, Joaquín Flores Félix, Araceli Mondragón González, e Isis Saavedra Luna (coords.). *No nos alcanzan las palabras. Sociedad, Estado y violencia en México*. México: UAM-Xochimilco/Ítaca, 2014.

De Certau, Michel. *La invención de lo cotidiano*, vol. 1, *Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana/Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, 2000.

De los Reyes, Aurelio (coord.). *Historia de la vida cotidiana en México,* vol. 1, t. v, Siglo xx. Campo y ciudad. Serie dirigida por Pilar Gonzalbo Aizpuru. México: Fondo de Cultura Económica/El Colegio de México, 2006.

De los Reyes, Aurelio, entrevistado por Cristina Pacheco. *Conversando con Cristina Pacheco*. Canal Once. México, D.F., 18 de octubre de 2013.

De los Reyes, Aurelio. *Cine y sociedad en México (1896-1930)*, vol. 2, *Bajo el cielo de México*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1993.

De Orellana, Margarita. *Imágenes del pasado, el cine y la historia. Una*

antología. México: Premia Editora, 1983. Aires: Libros del Zorzal, 2007.
Ducrot, Oswald. *El decir y lo dicho*. Buenos Aires: Hachette, 1984.
Eagleton, Terry. *Ideología, Una introducción*. Barcelona: Paidós, Surcos 9, 2005.
Echeverría, Ana María. "La epopeya dolorosa y poética de los migrantes". *El Economista*, 23 de mayo de 2013, p. 46.
Echeverría, Bolívar. "Arte y utopía". En *Introducción a Walter Benjamin, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca, 2003.
Echeverría, Bolívar. "La modernidad americana (claves para su comprensión)". En Bolívar Echeverría (comp.). *La americanización de la modernidad*. México: UNAM/CISAN/Era, 2008, pp. 17-49.
Echeverría, Bolívar. "Violencia y modernidad". En Adolfo Sánchez Vázquez, *El mundo de la violencia*. México: Fondo de Cultura Económica/ UNAM, 1998, pp. 365-382.
Eisenstein, Sergei. *El sentido del cine*. México: Siglo XXI, 1994.
El Redondel. Año XXIII, núm. 1193, segunda sección. 14 de octubre de 1952, p. 4.
El Redondel. Año XXXI, núm. 1597. 9 de agosto de 1959.
El Universal Gráfico. Diario ilustrado de la tarde. 6 de julio de 1923, p. 14.
Elias, Norbert. *La sociedad de los individuos*. Barcelona: Ediciones Península, Ideas 14, 1990.
Erlij, Evelin. "Marc Ferro: el cine es una contrahistoria de la historia oficial". *El Mercurio de Chile*, 20 de diciembre de 2009.
Etulain, Richard (ed.). *Does the Frontier Experience Make America Exceptional?* Boston: St. Martin's Press, 1999.
Ferro, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel Historia, 1995.

Flores Castillo, Mariana. *Migración centroamericana a los Estados Unidos. Cultura migratoria en literatura hondureña y mexicana en el siglo XXI*. Tesis de maestría en Estudios Latinoamericanos. México: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 2015.

Flores, R. Richard. *Remembering The Alamo*. *Memory, Modernity and the Master Symbol.* Austin: University of Texas Press, 2003.

Frías Sarmiento, Eduardo. "Ferrocarril Kansas City – México y Oriente". En *Memorias del IV Encuentro de Investigadores del Ferrocarril*. México: Conaculta, Museo Nacional de los Ferrocarriles Mexicanos, 2000.

Gadamer, Hans-Georg. "El modelo de lo clásico, 1960". En Charles-Augustin Sainte-Beuve, *¿Qué es un clásico?* Madrid: Casimiro, 2011.

Galindo, Jorge. "Apuntes para una sociología de la violencia". En Mario Barbosa y Zenia Yébenes (eds.). *Silencios, discursos y miradas sobre la violencia*. México: UAM- Cuajimalpa/Anthropos, Col. Pensamiento crítico / Pensamiento utópico 180, 2009.

Gallur, Santiago. "México 1980: el nacimiento de los cárteles". *Revista Contralínea*, núm. 252, 25 de septiembre de 2011. Consultado el 10 de noviembre de 2014 en: http://contralinea.info/archivo-revista/index.php/2011/09/25/mexico-1980-el-nacimiento-de-los-carteles/García Canclini, Néstor. *Culturas populares en el capitalismo*. México: Grijalbo, 2002.

García Espinosa, Julio. *La doble moral del cine*. Santa Fé de Bogotá: Voluntad, 1995.

García O'Meany, Margarita. *Yo no soy racista, pero...* Barcelona: Intermón Oxfam, 2002.

García Riera, Emilio. *Howard Hawks*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1988e.

García Riera, Emilio. *México visto por el cine extranjero 1*.

Guadalajara: Era, Universidad de Guadalajara, Centro de Investigaciones y Enseñanzas Cinematográficas, 1988a.
García Riera, Emilio. *México visto por el cine extranjero 3*. Guadalajara: Era/Universidad de Guadalajara/Centro de Investigaciones y Enseñanzas Cinematográficas, 1988b.
García Riera, Emilio. *México visto por el cine extranjero 4*. Guadalajara: Era/Universidad de Guadalajara/Centro de Investigaciones y Enseñanzas Cinematográficas, 1988c.
García Riera, Emilio. *México visto por el cine extranjero 5*. Guadalajara: Era/Universidad de Guadalajara/Centro de Investigaciones y Enseñanzas Cinematográficas, 1988f.
García Riera, Emilio. *México visto por el cine extranjero 7*. Guadalajara: Era/Universidad de Guadalajara/Centro de Investigaciones y Enseñanzas Cinematográficas, 1988d.
Geertz, Cliffort. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 1987.
Ginzburg, Carlo. *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia.* Barcelona: Gedisa, 1994.
Gómez Camacho, Alejandra. *Un rompecabezas alegórico. A Spanish Romance of the American Southwest*. México: UNAM/CISAN, 2013.
Gómez García, Pedro. "Las ilusiones de la 'identidad'. La etnia como seudoconcepto." *Gazeta de Antropología*, núm. 14, art. 12, 1998.
Gómez Luna, Adriana, e Isis Saavedra Luna. *La literatura chicana, un compromiso social, 1965-1975*. México: UNAM, Centro de Enseñanza para Extranjeros, 1993.
González-Day, Ken. *Lynching in the West*. Durham/Londres: Duke University Press, 2006.
Grimson, Alejandro. "Disputas sobre las fronteras." En Scott Michelsen y David E. Johnson (comps.). *Teoría de la frontera*. Barcelona: Gedisa, 2003.

Gubern, Román. *Del bisonte a la realidad virtual*. Barcelona: Anagrama, 1996.

Guerin, Marie Ann. *El relato cinematográfico, sin relato no hay cine.* Barcelona: Paidós, 2004.

Guiraud, Pierre. *La semiología*. México: Siglo XXI, 2006.

Handbook of Texas Online, “Frontier Battalion”. Texas State Historical Association. Junio 12, 2010. Consultada el 9 de junio de 2013 en http://www.tshaonline.org/handbook/online/articles/qqf01.

Hart, William S. “Internet Movie Data Base, 1864–1946.” Consultado el 25 de septiembre de 2014 en www.imdb.com/name/nm0366586/?ref_=fn_al_nm3#director

Hernández, Alejandra. “Un rostro para los migrantes. Diego Quemada-Diez habla en entrevista de *La jaula de oro*, su ópera prima que aborda el tema de la migración de centroamericanos y mexicanos y ha ganado varios reconocimientos en México y el extranjero.”*El Universal*, Sección Confabulario. 22 de junio de 2014, p. 11.

Hernando, Almudena. *Arqueología de la identidad*. Madrid: Akal, 2002.

Hipócrates. “Sobre los aires, aguas y lugares.” En *Tratados hipocráticos*, traducido por J.A. López Feérez y E. García Novo. Madrid: Gredos, 1983.

Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX. 1914-1991*. Barcelona: Crítica Grijalbo, 1995.

Huntington, Samuel P. *¿Quiénes somos?* Barcelona: Paidós, 2004.

IMDb. *Internet Movie Database*. 2015. Consultada el 15 de octubre de 2015 en: http://www.imdb.com/title/tt0053453/releaseinfo?ref_=tt_ov_inf%20

Jay, Martin. *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*. Barcelona: Paidós Comunicación 144, 2003.

John Ford. Madrid: Filmoteca Española/Instituto de Cinematografía y Artes Audiovisuales, 1988.

Jost, François. “Prólogo.” En Christian Metz. *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, vol. 1. Barcelona: Paidós Comunicación 133, 2002.
Juanes, Jorge. *T.W. Adorno. Individuo autónomo-arte disonante*. México: Libros Magenta, 2010.
Kapuscinski, Ryszard. *Encuentro con el Otro*. Barcelona: Anagrama, 2006.
Kosík, Karel. *Dialéctica de lo concreto*. México: Enlace-Grijalbo, 1967.
Kracauer, Sigfried. *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, vol. 73. Barcelona: Paidós Comunicación, 1985.
“Leslie Selander 1900–1979.” s.f. Consultado el 29 de septiembre de 2014 en: http://www.imdb.com/name/nm0782947/bio?ref_=nm_ov_bio_sm
López Aranda, Susana. *Cinema México*. *Producciones 2000-2003.* México: Conaculta/Imcine, 2003.
López Aranda, Susana. *Cinema México*. *Producciones 2001-2004*. México: Conaculta/Imcine, 2004.
López Aranda, Susana. *Cinema México. Producciones 2002-2005*. México: Conaculta/Imcine, 2005.
Lusted, David. *The Western*. Harlow: Longman, 2003.
Maderuelo, Javier. *El paisaje. Génesis de un concepto*, 2a. ed. Madrid: Abada Editores, 2006.
Magallán, Cristina. *Producciones 2012-2014*. México: Conaculta/Imcine, 2015.
Mara Temoltzin, Víctor. “El impacto del deterioro ferrocarrilero en la economía mexicana durante la Revolución”. *En Memorias del IV Encuentro de Investigadores del Ferrocarril*. México: Conaculta, Museo Nacional de los Ferrocarriles Mexicanos, 2000.
Martínez Ruiz, José Azorín. “Nuevo prefacio a Lecturas Españolas,1920.” En Charles-Agustin Sainte-Beuve. *¿Qué es un*

clásico? Madrid: Casimiro, 2011.
McBride, Joseph. *Tras la pista de John Ford*. Madrid: T&B Editores, 2004.
Metz, Christian. "El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?" En: Eliseo Verón (ed.). *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.
Metz, Christian. *Ensayos sobre la significación del cine (1968-1972)*, vol. 2. Buenos Aires: Paidós Comunicación 134, 2002.
Michelsen, Scott, y David E. Johnson. *Teoría de la frontera*. Barcelona: Gedisa, 2003.
Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine*, vol. 2. México: Siglo XXI, 1978.
Morin, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós Comunicación 127, 2001.
Morin, Edgar. *La mente bien ordenada*. Barcelona: Seix Barral, 2000.
Nash, Gary B. *Pieles rojas, blancas y negras. Tres culturas en la formación de los Estados Unidos.* México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
Nebreda, Jesús José. "El marco de la identidad o las herencias de Parménides." En Pedro Gómez García (ed.). *Las ilusiones de la identidad*. Valencia: Cátedra, 2000, pp. 151-180
Nelson Limerick, Patricia, y Michael Malone P. "How Should We Interpret the Frontier/West." En Richard W. Etulain (ed.), *Does the Frontier Experiencie Make America Exceptional?* Boston: Bedford/St. Martin's, 1999.
Olveda, Jaime. "Proyectos de colonización en la primera mitad del siglo XIX." *Relaciones*. Colegio de Michoacán, vol. XI, núm. 42, 1990.
Ortega y Medina, Juan A. "Razones y sinrazones anglosajonas frente al otro. La imagen cambiante del símbolo: de la consideración idílica del pielroja al aniquilamiento." En Juan A. Ortega y Medina.

Reflexiones históricas. México: Conaculta, 1993a, pp. 202-237.

Ortega y Medina, Juan A. *Destino manifiesto*. México: Conaculta/Alianza Editorial, Col. Los Noventa, 1989.

Ortega y Medina, Juan A. *México en la conciencia anglosajona*. México: Porrúa y Obregón, 1953.

Ortega y Medina, Juan A. *Mito y realidad o de la realidad antihispánica de ciertos mitos anglosajones*. México: Conaculta, 1993b.

Paredes, Américo. *Con su pistola en la mano*. México: INAH, 1985.

Parkinson, David. *Historia del cine*. Barcelona: Destino, 1998.

Peredo, Francisco. *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*. México: Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, UNAM/CISAN, 2004.

Pérez, Ciro. "Crisis de niños migrantes, por desmantelamiento del campo: activistas." *La Jornada*, 5 de agosto de 2014.

"Photos: Frontier Life in the West". Plog. Photo blog from the Denver Post. Denverpost.com. 23 de febrero de 2011. http://blogs.denverpost.com/captured/2011/02/23/from-the-archive-frontier-life-in-the-west/2713/Pichon-Rivière, Enrique. *Teoría del vínculo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2006.

Place, Janey. "Structured Cowboys.". Jump Cut: A Review of Contemporary Media." [Tomado de Jump Cut, núm. 18, agosto de 1978, pp. 26-28.] Consultado el 16 de diciembre de 2014 en: http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC18folder/6gunsSociety.html

Raigosa Reyna, Pedro. "Cine y ferrocarril en Durango". *Mirada Ferroviaria*, revista digital, mayo-agosto de 2009, núm 08. http://www.museoferrocarriles.cuadriga.com.mx/sites/default/files/adjuntos/mirada_ferroviaria_8_digital.pdf.

Ramírez Morales, Axel. *Nuestra América: chicanos y latinos en Estados*

Unidos. México: UNAM, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, Col. Política, Economía y Sociedad en América Latina y el Caribe, 2008.
Rancière, Jacques. “Lo inolvidable.” En: Gerardo Yoel (ed.). *Pensar el cine 1*. Buenos Aires: Manantial, 2004.
Reale, Giovanni. *Historia del pensamiento filosófico y científico*, vol. III. Barcelona: Herder, 2002.
Riambau, Esteve, y Casimiro Torreiro. *Historia general del cine. Estados Unidos (1932-1955)*, vol. VIII. Madrid: Signo e Imagen, 1996.
Ricouer, Paul. *Teoría de la interpretación*. México: Siglo XXI, 1995.
Rodríguez, Will. *Cinema México. Producciones 2007-2009*. México: Conaculta/Imcine, 2010.
Romaguera I Ramio, Joaquim (ed.). *Textos y manifiestos del cine.* Madrid: Cátedra, 1993.
Sánchez Vázquez, Adolfo. *El mundo de la violencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
Sandel, Michel J. *Justicia ¿Hacemos lo que debemos?* Barcelona: Debate, 2011.
Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada, 1945.
Scott, James C. *Los dominados y el arte de la resistencia*. México: Era, 2000.
Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Punto de Lectura, 2004.
Stam, Robert. *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós, 2001.
Stone, Lawrence. *El pasado y el presente*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
Telesca, Ana María. “Sí a la Historia del Arte. Aproximaciones a un debate actual: la aparición de los Estudios Visuales.” *Espacios de*

Crítica y Producción. Edición dedicada a las carreras de Ciencias Antropológicas, Ciencias de la Educación e Historia. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, núm. 40. Mayo de 2009.

"The Legend". hopalongcassidy.com 2 de febrero de 2010. Consultado el 29 de septiembre de 2014 en: http://www.hopalongcassidy.com/legend.htm

The Official Website for Gene Autry. s.f. http://www.geneautry.com/home.php.

"The Pilgrim (Charles Chaplin, 1923)". Filmoteca Hawkmenblues. 18 de enero de 2012. Consultado el 14 de septiembre de 2014 en: http://hawkmenblues.blogspot.com.es/2012/01/pilgrim-charles-chaplin-1923.html

Turner, Frederick Jackson. *La frontera en la historia americana*. Madrid: Ediciones Castilla, 1960.

Variety. Abril de 1947.

Variety. Febrero de 1949.

Vázquez de Knauth, Josefina. *Mexicanos y norteamericanos ante la guerra del 47*. México: Secretaría de Educación Pública, SEP/ Setentas 19, 1972.

Verón, Eliseo (ed.). *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.

Villalobos Alpízar, Iván. "La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes." *Revista de Filosofía*, Universidad de Costa Rica, vol. XLI, núm. 103. Enero-junio de 2003.

White, Hyden. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós, 1992.

Wieviorka, Michel. *El espacio del racismo*. Barcelona: Paidós, 1992.

Wieviorka, Michel. *El racismo: una introducción*. Barcelona: Gedisa, 2009.

Wilpers, Birgit. *'Rio Bravo' – The Antidote to High Noon.* Norderstedt: Grin Verlag, 2007.
Wittgenstein, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica, 1988.
Wright, Will. *Six-Guns and Society*. Berkeley: University of California Press, 1975.
Yoel, Gerardo (ed.). *Pensar el cine 1*. Buenos Aires: Manantial, 2004.
Zecchetto, Victorino (ed.). *Seis semiólogos en busca de lector: Saussure, Peirce, Barthes, Greimas, Eco, Verón*, 4a ed. Buenos Aires: La Crujía Ediciones, 2012.
Zecchetto, Victorino. *La danza de los signos: nociones de semiótica general*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones, 2010.
Zinn, Howard. *La otra historia de los Estados Unidos (desde 1492 hasta hoy)*. México: Siglo XXI, 1999.
Žižek, Slavoj. *En defensa de la intolerancia*. Madrid: Sequitur, 2008.
Žižek, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Planeta, Col. Austral 802, 2009.

FILMOGRAFÍA

Arizona Terrors. Dir. George Sherman. Republic Pictures: 1942.

At Old Fort Dearborn (Chicago in 1812). Dir. Frank Montgomery. Bison Motion Pictures: 1913.

Bad Men of Missouri. Dir. Ray Enright. Warner Bros.: 1941. [Tres hombres malos.]

Belle Starr. Dir. Irving Cummings. Twentieth Century-Fox: 1941. [La indómita.]

Bells of Capistrano. Dir. William Morgan. Republic Pictures: 1942. [Campanas de mi pueblo.]

Billy the Kid. Dir. David Miller y Frank Borzage. Metro-Goldwyn-Mayer: 1941. [Galante y audaz.]

Border Patrol. Dir. Lesley Selander. Harry Sherman Productions: 1943.

Bronenosets Potemkin. Dir. Sergei M. Eisenstein. Goskino, Mosfilm: 1925. [El acorazado Potemkin.]

Chelovek s kino-apparatom. Dir. Dziga Vertov. VUFKU: 1929. [El hombre de la cámara.]

Colorado Territory. Dir. Raoul Walsh. Warner Bros.: 1949 [Juntos hasta la muerte.]

Cripple Creek Bar Room Scene. Dir. James H. White. Edison Manufacturing Company: 1899.

Das Cabinet des Dr. Caligari. Dir. Robert Wiene. Berlín, Decla Film-Gesellschaft: 1919. [El gabinete del Dr. Caligari.]

Die Waisen der Ansiedlung (The Battle of Elderbush Gulch). Dir. D. W. Griffith. Biograph Company: 1913.

Down Mexico Way. Dir. Joseph Santley. Republic Pictures: 1941. [Camino a México.]

El Dorado. Dir. Howard Hawks. Paramount Pictures: 1966.

Fort Apache. Dir. John Ford. Argosy Pictures: 1948. [Sangre de héroes.]

Goin' South. Dir. Jack Nicholson. Paramount Pictures: 1978. [Camino

del sur.]
Guerras e imágenes. Dir. Gregoria Rocha. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Televisión Metropolitana: 1997.
Heart of the Rio Grande. Dir. William Morgan. Republic Pictures: 1942. [Corazón del río Grande.]
Her Husband's Trademark. Dir. Sam Wood. Famous Players-Lasky Corporation: 1922. [La envidia de las solteras.]
High Noon. Dir. Fred Zinnemann. Stanley Kramer Productions: 1952. [A la hora señalada.]
I Witness. Dir. Rowdy Herrington. Promar Entertainment, Videal GmbH: 2003.
Jesse James (Mann ohne Gesetz), Dirs. Henry King, Irving Cummings. Twentieth Century-Fox: 1939.
La frontera (The Border). Dir. Paul Gómez López. Universidad de Guadalajara: 2006.
North to Alaska. Dir. Henry Hathaway. Twentieth Century-Fox: 1960.
Oktyabr. Dirs. Grigori Aleksandrov y Sergei Eisentein. Sovkino: 1927. [Octubre.]
One Week of Love. Dir. George Archainbaud. Selznick Pictures: 1922.
Outlaws of the Rio Grande. Dir. Sam Newfield. Sigmund Neufeld Productions: 1941. [Asaltantes del río Grande.]
Poker at Dawson City. Dir. James H. White. Edison Manufacturing Company: 1899. https://www.youtube.com/watch?v=kKJ4gERR8Cg
Ramona. Dir. Edwin Carewe. Inspiration Pictures: 1928.
Río Bravo. Dir. Howard Hawks. Warner Bros., Armada Productions: 1958.
Rio Grande. Dir. John Ford. Republic Pictures, Argosy Pictures: 1950.
Rio Lobo. Dir. Howard Hawks. Cinema Center Films: 1970.
She Wore a Yellow Ribbon. Dir. John Ford. Argosy Pictures: 1949. [La legión invencible.]

Stachka. Dir. Sergei M. Eisentein. Goskino, Proletkult: 1925. [La huelga.]

Stagecoach. Dir. John Ford. Walter Wanger Productions: 1939.

The Big Sombrero. Dir. Frank McDonald. Gene Autry Productions: 1949.

The Black Pirates. Dir. Allen H. Miner. Salvador Films: 1954. [El pirata negro.]

The Days of Our Years. Dir. Allen H. Miner. Dudley Pictures: 1955.

The Gambling Terror. Dir. Sam Newfield. Supreme Pictures: 1937.

The Girl from Montana. Dir. Gilbert M. Anderson. Selig Polyscope Company: 1907.

The Great Train Robbery. Dir. Edwin S. Porter. Edison Manufacturing Company: 1903. [Asalto y robo al tren.] https://www.youtube.com/watch?v=6t0Rk5L37WE

The Last Sunset. Dir. Robert Aldrich. Brynaprod, Universal International Pictures: 1961.

The Light of Western Stars. Dir. Lesley Selander. Harry Sherman Productions: 1940.

The Little Princess. Dir. Marshall Neilan. Mary Pickford Company: 1917.

The Lone Rider Crosses the Rio. Dir. Sam Newfield. Sigmund Neufeld Productions: 1941

The Magnificent Seven. Dir. John Sturges. Mirisch Company, Alpha Productions: 1960. [Los siete magníficos/Siete hombres y un destino.]

The Man Who Shot Liberty Valance. Dir. John Ford. Paramount Pictures, John Ford Productions: 1962. [Un tiro en la noche.]

The Naked Sea. Dir. Allen H. Miner. Theatre Productions: 1955. [El mar desnudo.]

The Night Riders. Dir. George Sherman. Republic Pictures: 1939.

The Outlaw. Dir. Howard Huges. Howard Hughes Productions: 1940. [El proscrito.]

The Pilgrim. Dir. Charles Chaplin. Charles Chaplin Productions: 1923. [El peregrino.]

The Ride Back. Dir. Allen H. Miner. The Associates & Aldrich Company, 1923. [El retorno del forajido/Regreso al honor.]

The Road to Glory. Dir. Howard Hawks. Twentieth Century-Fox: 1936.

The Squaw Man. Dirs. Oscar Apfel y Cecil B DeMille. Jesse L. Lasky Feature Play Company: 1914.

The Treasure of Silver Lake. Dir. Harald Reinl. Rialto Film Preben-Philipsen, Jadran Film, Rialto Film, Société Nouvelle de Cinématographie: 1962. [El tesoro del lago de plata.]

The Wonderful Country. Dir. Robert Parrish. D. R. M. Productions: 1959. [Qué lindo mi país.]

Twilight on the Rio Grande. Dir. Frank McDonald. Republic Pictures: 1947.

Undercover Man. Dir. Lesley Selander. Columbia Pictures: 1942.

Vera Cruz. Dir. Robert Aldrich. Hecht-Lancaster Productions: 1945.

Warlock. Dir. Edward Dmytryk. Twentieth Century-Fox: 1959. [Pueblo embrujado.]

When the Daltons Rode. Dir. George Marshall. Universal Pictures: 1940. [La tragedia de los Daltons.]

NOTAS

[1]William Kellaway. The New England Company, 1649-1776. Glasgow: The University Press, 1961, p. 206, citado en Ortega y Medina (1993a, 212).

[2]También conocido como el Obispo de Berkeley (1685-1753), este destacado filósofo angloirlandés viajó a América en 1728 e incidió de forma importante en la educación superior estadounidense, particularmente en las universidades de Yale y Columbia.

[3]Véase una selección de estas imágenes en Vertigo1887. “L’America di Johann Theodor de Bry”. Video en YouTube, 05:22. Publicado [Abril, 2011]. http://youtu.be/2oWMtYdXll4

[4]Véase el capítulo II, “Miradas en torno a la frontera entre México y Estados Unidos”.

[5]Desde 1929, año en que se fundó en Francia la revista *Annales d’histoire économique et sociale.*

[6]Roger Chartier es un exponente de la historia cultural, disciplina en la cual logró introducir una nueva línea de investigación: la historia de la circulación de lo impreso y de las prácticas de lectura. Reconoció sus vínculos con Marc Bloch y Lucien Fevbre, pero también abreva de la antropología cultural y de la sociología en lo que se refiere a la comprensión de las representaciones colectivas.

[7]Autry Museum of the American West. http://theautry.org/

[8]Título original: *Age of Extremes. The Short Twentieth Century. 1914-1991.*

[9]Marc Ferro también es autor de *La Révolution de 1917* (1967), *La Grande Guerre, 1914-1918* (1968), *Cinéma et histoire* (1976), *L'Occident devant la révolution soviétique* (1980), *Suez* (1981), *Comment on raconte l'histoire aux enfants à travers le monde* (1983), *L'histoire sous surveillance: science et conscience de l'histoire* (1985), *Pétain* (1987), *Les origines de la Perestroïka* (1990), *Questions sur la Deuxième Guerre Mondiale* (1993), *Histoire des colonisations, des conquêtes aux indépendances* (XIIIE-XXE *siècle*) (1994), *L'internationale* (1996), *Les sociétés malades du progrès* (1999), *Que transmettre à nos enfants* (con Philippe Jammet, 2000), *Les tabous de l'histoire* (2002), *Histoire de France* (2003), *Le choc de l'Islam* (2003), *Le cinéma, une vision de l'histoire* (2003) y *Les individus face aux crises du* XXE *siècle* (2005). De sus libros, se han traducido al castellano, *Cine e historia* (1980), *Nicolás II* (1993), *Historia contemporánea y cine* (1995), *La Gran Guerra, 1914-1918* (1998), *Historia de Francia* (2003) y *El conflicto del Islam* (2004).

[10]Entre sus libros más importantes se encuentran *Los orígenes del cine en México (1896-1900), Vivir de sueños y Bajo el cielo de México* –que cubren, respectivamente, la historia del cine mudo en México de 1896 a 1920, y de 1920 a 1924–; *Con Villa en México: testimonios de los camarógrafos norteamericanos con Francisco Villa, Medio siglo de cine mexicano, Manuel Gamio y el cine, Bibliografía del cine mudo mexicano. 1896-1932* (en tres volúmenes), *El nacimiento de ¡Que viva México! y Programas de espectáculos ilustrados por José Guadalupe Posada.*

[11]Título original: *Chelovek s Kino apparatom.*

[12]Los títulos originales eran, respectivamente, *Stachka*, *Octyabr* y *Bronenosets Potemkin*. Esta última se estrenó en México en el Imperial Cinema el 22 de abril de 1927 con el título *El crucero Potemkin*.

[13]Carta del 18 de marzo de 1936, dirigida a Walter Benjamin (Benjamin y Adorno 1998).

[14]En México se estrenó el 8 de diciembre de 1921 (IMDb).

[15]Barthes, Kristeva, Metz, Genette y Todorov, entre otros.

[16]William Frederick Cody (1845-1917), soldado estadounidense, cazador de bisontes y protagonista de espectáculos.

[17]Guillermo Céspedes menciona como ejemplos los siguientes libros: David M. Potter, *People of Plenty. Economic Abundance and the American Character*, Chicago: University of Chicago Press, 1954; W. K. Hancock, *Survey of British Commonwealth Affairs*, Londres: Oxford University Press, 1940; Fred Alexander, *Moving Frontiers*, University Press Melbourne, 1947; Walter Prescott Webb, *The Great Frontier*, Cambridge: The Riverside Press, 1952.

[18]Estrenada el 18 de noviembre de 1948.

[19]Otros ejemplos son *Rio Bravo*, Dir. Howard Hawks, 1950; y *Rio Grande*, Dir. John Ford, 1950.

[20]*The Ride Back*, Dir. Allen H. Miner, 1957.

[21]*Connecticut Records*, IV, 463-464, citado en Turner (1960, 52).

[22]Francis Makemie. *A Plain and Friendly Persuasion*. 1705, citado en Turner (1960, 83).

[23]Albert K. Weinberg. Manifest Destiny. *A Study of Nationalist Expansion in America History.* Boston: The Johns Hopkins Press, 1935, p. 57, citado en Ortega y Medina (1989, 29).

[24]David B. Quinn. *Raleigh and the British Empire*. Londres: Hoddler & Stoughton, 1947, p. 63, citado en Ortega y Medina (1989, 53-54).

[25]"Me esforzaré –escribe Peckham– en demostrar, y espero lograrlo con toda seguridad gracias a la asistencia divina, dado que mis conocimientos y habilidades son simples, que el viaje últimamente emprendido con objeto de comerciar, traficar y colonizar a América [el de Humphrey Gilbert] es una actividad que no sólo promueve el incremento legal de las posesiones de Su Majestad, sino que también ha de resultar beneficioso para todo el reino en general y en particular para los inversionistas. Y asimismo benéfica para los salvajes, además de que se trata de un asunto que puede lograrse sin mayores peligros ni dificultades": citado en Ortega y Medina (1989, 18-19).

[26]*Declaración de Virginia* (1610), citada por Ortega y Medina (1989, 19).

[27]W. Brandon. *The American Heritage Book of Indians*. Nueva York: Dell Publishing, 1961, p. 272, citado en Ortega y Medina (1989, 113).

[28]Juan Calvino, *Institución religiosa* (traducción de Zipriano de Valera). Madrid: Imprenta de J. López Cuesta, 1858, 3º XXI, p. 637, citado en Ortega y Medina (1989, 81).

[29]Informe de Edward Haie [Hayes], mencionado en R. Hakluyt, The Principal Navigations, Voyages & Discoveries of the English Nation. Londres: J. M. Dent & Sons, citado a su vez en Ortega y Medina (1989, 31).

[30]Véanse las fotografías de John C. H. Grabill en "Photos: Frontier Life in the West", 2011.

[31]En México, *Colorado Territory* se estrenó como Juntos hasta la muerte en el cine Palacio Chino el 30 de septiembre de 1949 (Amador y Ayala Blanco, 1982).

[32]En México, *North to Alaska* se estrenó como *Alaska, tierra de oro* el 23 de marzo de 1961 (IMDb 2015).

[33]Se estrenó el 7 de julio de 1928, en los cines Palacio, Orfeón, Teresa, Goya, Rialto, Parisiana, América, Rívoli, Venecia, San Rafael, Cervantes, El Buen Tono (Amador y Ayala Blanco 1999).

[34]En México se estrenó como *La diligencia* el 22 de abril de 1939 (IMDb 2015).

[35]En México se estrenó con el mismo título en el cine Olimpia el 1 de junio de 1939; se mantuvo dos semanas en cartelera (Amador y Ayala Blanco 1980).

[36]Estas últimas cuatro películas se estrenaron en México, respectivamente, en el cine Venecia el 19

de octubre de 1940; en el cine Rex el 6 de marzo de 1942; en el cine Palacio Chino el 13 de febrero de 1942; y en el cine Olimpia el 4 de diciembre de 1941 (Amador y Ayala Blanco 1982).

[37]En México se estrenó en el cine Real Cinema el 26 de septiembre de 1952 (Amador y Ayala Blanco 1985).

[38]Estas dos cintas se estrenaron en México, respectivamente, en los cines Alameda y Polanco el 3 de septiembre de 1959 (Amador y Ayala Blanco 1985); y el 31 de agosto de 1961 (IMDb 2015).

[39]En México se estrenó en el cine Latino el 1 de junio de 1961 (IMDb 2015).

[40]En México se estrenó en los cines Continental y Polanco el 20 de mayo de 1965 (Amador y Ayala Blanco 1986).

[41]En México se estrenó el 6 de marzo de 1969 (IMDb 2015).

[42]En México se estrenó el 20 de mayo de 1965 (IMDb 2015).

[43]En México se estrenó el 23 de febrero de 1972 (IMDb 2015).

[44]En México tenemos un ejemplo semejante en el cine fotografiado por Gabriel Figueroa, quien decía que quería con sus imágenes lo mismo que hicieron con su obra los muralistas mexicanos.

[45]"Cinematismo: neologismo creado por Eisenstein (no confundir con "sintetismo") para designar el carácter 'cinematográfico' de algunas obras de arte (por ejemplo, en pintura, la tendencia a tratar de representar el movimiento). En la medida en que determinadas formas –plásticas, literarias, dramáticas, poéticas– implican cierta cinematograficidad, existen leyes profundas que rigen diversas producciones significantes; la idea de cinematismo está, entonces, ligada, en Eisenstein, con la búsqueda de estas leyes, especialmente en torno de la estructura 'extática' de las obras" (Aumont y Michel 2001, 42).

[46]Se estrenó en México el 18 de enero de 1923 en el Salón Rojo y en los cines Rialto, Bucareli, Alcázar, San Hipólito, San Rafael, Venecia y Trianon Palace (Amador y Ayala Blanco 1999).

[47]En México se estrenó en el cine Orfeón el 1 de agosto de 1956; duró dos semanas en cartelera (Amador y Ayala Blanco 1985).

[48]En México se estrenó en el cine Insurgentes el 6 de diciembre de 1956 (Amador y Ayala Blanco 1985).

[49]Sagebrush West, "The Legend". Hopalong Cassidy. http://www.hopalongcassidy.com/legend.htm

[50]AGN/MAC/577.1/10, comunicados del Congreso de Estados Unidos al senador mexicano Alfonso Flores Mancilla, el 26 de julio y durante septiembre y noviembre de 1941 (Peredo 2004, 81).

[51]AGN/MAC/577.1/10, George Jaffin, de la *Columbia Law Review*, Nueva York, a Manuel Ávila Camacho, 12 de septiembre de 1942 y 8 de abril de 1943 (Peredo 2004, 81).

[52]Véase documentación referida por Francisco Peredo Castro (2004, 101).

[53]AGN/MAC/577.1/36, Francisco Castillo Nájera a Manuel Ávila Camacho, memorándum de fecha 21 de septiembre de 1942, p. 3 (de 5) (Peredo 2004).

[54]Carl J. Mora. *Mexican Cinema Reflexions of a Society (1896-1980)*. Los Ángeles: California

University Press, 1982, p. 51, citado en Peredo (2004, 122).

[55]Este es un fragmento del documento completo clasificado como NAW, RG 229, OIAA Box 235, fólder “Propaganda”. Carta adjunta a memorándum de Edward H. Robins a W.K. Harrison, 17 de febrero de 1942 (Peredo 2004, 128).

[56]En México se estrenó en los cines Goya, Rialto, Roma, Odeón, Venecia, Alahambra, Gramat, Rívoli y América el 16 de abril de 1943 (Amador y Ayala Blanco 1982).

[57]Una importante estación de radio fundada en 1926, conocida como “La voz de Oklahoma”.

[58]Gene Autry Entertainment. The Official Website for Gene Autry, America’s Favorite Singing Cowboy. http://www.geneautry.com/home.php

[59]Estas tres películas se estrenaron en México, respectivamente, en el cine Cairo el 29 de mayo de 1942; en el cine Cairo el 2 de octubre de 1943; y en el cine Colonial el 11 de septiembre de 1943 (Amador y Ayala Blanco 1982).

[60]Se estrenó en el cine Palacio Chino el 13 de octubre de 1951; tuvo una duración en cartelera de dos semanas (Amador y Ayala Blanco 1985).

[61]En México se estrenó en el Cine Alameda el 15 de julio de 1948 (Amador y Ayala Blanco 1982).

[62]En México se estrenó el 27 de marzo de 1948 (IMDb 2015).

[63]Dos estrategias correctas fueron la publicación de la Ley de la Industria Cinematográfica en 1949 y la creación del Banco Cinematográfico para financiar la producción de películas.

[64]En México se estrenó en el cine Cuitláhuac el 26 de octubre de 1967 (Amador y Ayala Blanco 1986).

[65]Se estrenó en el cinema Insurgentes el 8 de octubre de 1971 (Amador y Ayala Blanco 1988).

[66]Se estrenó en México en los cines Alameda, Polanco, Mariscala y Lido, el 6 de agosto de 1959. Duró cuatro semanas en cartelera (Amador y Ayala Blanco 1982, 338).

[67]Julien Greimas forma parte del estructuralismo francés, que a su vez obtuvo sus cimientos del movimiento formalista ruso (1915-1925). El estructuralismo se instituyó a partir del trabajo y de las discusiones de un grupo de estudiosos que durante la década de 1970 se dieron a la tarea de profundizar en aspectos relacionados con la narrativa, al tiempo que enriquecieron los aportes de Vladimir Propp (1895-1962), uno de los máximos exponentes del movimiento formalista cuya aportación más reconocida fue analizar el esquema principal de la narración. Propp comenzó por estudiar los cuentos desligándolos de sus coordenadas históricas, si bien 20 años después retomó este tipo de aspectos.

[68]La narratología es el estudio de los discursos narrativos y sus características. Analiza el mecanismo de los relatos, sus estructuras, la manera en que se organizan las narraciones y los principios que las rigen. Su objetivo, por lo tanto, es entender la forma en que se producen los significados de acuerdo con la manera en que las historias son contadas. En este sentido, se nos recuerda que no hay que perder de vista que la realidad precede el acto de narrar, por lo que no debemos dejar de considerar

que el mundo que nos rodea es el marco de referencia de cualquier narración, entendida como una forma discursiva con un cierto fin. La narratología examina lo que es común a los relatos, lo que los distingue uno de otro y los efectos de sentido que van creando. Su estructura y leyes internas forman parte de la dimensión pragmática de las historias.

[69]Con nuevos métodos, los estructuralistas analizaron cuentos de hadas, novelas policiacas, mitos, textos bíblicos, etc.; además de aportar muchos de los conceptos teóricos que enriquecieron la narratología. Entre sus teóricos más destacados se encuentran Julien Greimas (1917-1992), Roland Barthes (1915-1980), Tzveta Todorov (1939), Claude Bremond (1929) y Gérard Genette (1930). De su orientación y reflexiones se desprenden distintos enfoques narrativos. Para el análisis de los hechos culturales se consideran dos operaciones; una es la que hace posible descomponer el conjunto en partes con el fin de poder observar los fenómenos, y la segunda es la que finalmente permite hacer una recomposición, de donde surge un nuevo orden de las cosas.

La morfología que desarrolla Vladimir Propp tiene varios aspectos considerables: es el estudio de las diferentes partes que componen un cuento y sus relaciones, de las estructuras y de los elementos invariables del relato. De la misma forma, profundiza teóricamente en las funciones y en los roles, los cuales se presentan en cada esfera de acción y corresponden a uno o más personajes. En su primera clasificación Propp determina 31 roles.

Julien Greimas, heredero directo de Propp, da a su análisis mayor profundidad. Completa el estudio de las estructuras y los discursos narrativos con su teoría sobre el análisis semántico y semiótico de los textos narrativos. Además, divide la estructura en dos categorías: la elemental y la profunda. Esta diferenciación es muy importante porque, en efecto, hay formas exteriores de los enunciados que no coinciden necesariamente con su significado y estructura profunda, o peor aún, la ambigüedad puede vaciar el significado o tergiversarlo.

[70]Para comprender la teoría de Greimas, es necesario explicar algunos de los conceptos sobre los que se basa su método. Comencemos por hablar del *enunciado narrativo*, el cual depende de la relación entre uno o más actantes: "En el enunciado narrativo hallamos: 1. Un aspecto de *hacer y de actuar del sujeto*, o sea, la *función* que realiza en vista de alguna tarea de transformación. A través del uso de los actos y acciones podemos leer todo discurso narrativo como una búsqueda del sentido o de la significación atribuible a la acción humana; [con ello] el esquema narrativo se nos aparece entonces como la articulación organizadora de la actividad humana que erige a ésta en significación. 2. Un aspecto potencial del proceso que se llama *actante*. Corresponde al estado del sujeto antes de ser investido de función. Lo mismo que otros elementos actanciales, también los roles potenciales se definen a lo largo del proceso narrativo. Según Greimas, los actantes son los siguientes: *sujeto, objeto, destinador, destinatario, oponente, ayudante.* Las relaciones que se establecen entre ellos forman parte de un *modelo actancial*" (Zecchetto 2010, 291-292).

De esta manera, el relato toma forma en la medida en que los sujetos asumen "roles actanciales con contenidos específicos", mismos que corresponden a la posición sintagmática que ocupan en la

narrativa. En cada etapa, los actantes van a asumir determinados valores y acciones, y todo ello es lo que le dará forma al relato; cabe recordar que el actante será un lugar sintáctico dentro de una narración, no un objeto en particular. Por sintagma entendemos una combinación de signos en una misma cadena lineal (Zecchetto 2010, 111).

Greimas explica que para comprender y definir la narratividad de un discurso es necesario determinar sus componentes y fases, que son los que van a explicitar la dinámica del relato; por ello divide los *roles actanciales* en tres pares a partir de los elementos ya mencionados:

• *Sujeto-objeto*. Establece que toda narración está sustentada sobre la acción de un *sujeto* que desea establecer cierto tipo de relación con un objeto. El nexo para que esto suceda es el *deseo*. En este sentido habrá dos tipos de *sujeto: de estado* (cuya propiedad es unirse con el objeto deseado) y el sujeto de *hacer*, que es el que realizará transformaciones en los estados de otros sujetos u objetos o de sí mismo. El objeto, por su parte, es una cosa, una situación o un hecho. El algo que el sujeto desea alcanzar, conquistar o vencer con su hacer.

• *Destinador-destinatario*. En este caso los actantes están unidos por el nexo del mandato. El destinador es el que induce a otro a cumplir una misión, tiene la capacidad de mandar y está jerárquicamente por encima de los demás actantes particulares. Al recibir el mandato, su rol se funde por lo general con el sujeto, mientras que el destinatario puede ser entendido como el héroe.

• *Ayudante-oponente*. Tiene dos esferas de actividad y, al interior, dos tipos de funciones. Serán los que aporten ayuda operando en el sentido del deseo o creando obstáculos oponiéndose a la realización de tal deseo.

Con tales elementos, la semiótica narrativa permite hacer un análisis descriptivo de los componentes del relato que, ligado a la lógica de la significación, hace posible producir y reconocer sentidos (Zecchetto 2012, 192).

[71]Más adelante, en el apartado titulado "Con la vara que mides serás medido. En el fondo, siempre estará la justicia", se volverá a este aspecto desde el análisis cinematográfico.

[72]Carlos J. García Romero, "1895: La llegada del tren (Hermanos Lumière)". Video en YouTube First Name, 00:49. Subido el 14 de septiembre de 2009. http://www.youtube.com/watch?v=qawVtd32DOQ

[73]El Registro Oficial, Durango, 28 de diciembre de 1854, citado en Raigosa Reyna (2009).

[74]"El secreto del 'éxito' de los ataques de Donald Trump a México y McCain 2015. "BBC Mundo. 21 de julio de 2015.
http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/07/150721_estados_unidos_primarias_partido_republicano_trump_estrategia_analisis_aw

[75]V. N. Volóshinov. "Kontrutsia vyskazyvania". Literaturnaia Uchioba, 1930, núm. 3, 77-78 citado en Bajtin (1982, 292-293).

[76]Como lo señala Bartra (2002, 25-46), Ezequiel Chávez ocupó cargos importantes en instituciones educativas del porfiriato, durante las primeras décadas del siglo xx. En 1900 presentó una memoria

que se considera el punto de partida de los estudios sobre el carácter del mexicano en el siglo XX. El ensayo citado se publicó en la Revista Positiva (núm. 3, 1 de marzo de 1901).

[77]T. R. Havins. “Activities of Company E, Frontier Battalion, Texas Rangers, 1874–1880”. *West Texas Historical Association Year Book*, núm. 11, 1935. Walter Prescott Webb. *The Texas Ranger*. Austin: University of Texas Press, 1982. Ambos citados en *Handbook of Texas Online* (2010).

[78]AvivRonConductor. “El Degüello by Dimitri Tiomkin - Arik Davidov” [“El degüello” (de la película *Rio Bravo*) de Dimitri Tiomkin. Arreglos de Daniel Zondiner. Arik Davidov, trompeta | Aviv Ron, director de la The Israel Sinfonietta Beer-Sheva]. Video de YouTube, 03:57. Publicado el 16 de enero de 2015 https://youtu.be/RO74ceoOhgM

[79]Amelia W. Williams. A Critical Study of the Siege of the Alamo and of the Personnel of its Defenders (Ph.D. dissertation), University of Texas, 1931; rpt. *Southwestern Historical Quarterly*, 36-37, abril 1933- april 1934. Citado en “Degüello”. *Handbook of Texas Online*. Texas State Historical Association. Junio 12, 2010. Consultada el 11 de octubre de 2014 en http://www.tshaonline.org/handbook/online/articles/xed01

[80]Al hablar de Historia chicana me refiero al tipo de historia que surgió a mediados de los años sesenta y cuyo origen es el Movimiento chicano, el cual asumió una actitud de lucha para reivindicar los derechos sociales, políticos y laborales de las personas de origen mexicano en Estados Unidos. El objeto de estudio de la Historia chicana es la historia de la comunidad hispana en ese país. Originalmente, el término “chicano” tenía un origen peyorativo y era utilizado para denominar a los braceros mexicanos. Sin embargo, en la década de los sesenta el asumirse como chicano implicaba un compromiso político, social, cultural el ideológico. Véanse Gómez y Saavedra Luna (1993); y Ramírez Morales (2008).

[81]Felix D. Almaraz. “The Historical Heritage of the Mexican American in 19th Century Texas”. *The Role of the Mexican Americans in the History of the South-West*. Edinburg: Inter-American Institute, Pan American College, 1969, 20-21. Citado por Acuña (1972, 29).



Esta no es una historia de vaqueros, no al menos a las que estamos acostumbrados. En este libro se eligen seis clásicos del género *western* para explorar la frontera como idea a partir de un diálogo transdisciplinario entre la historia y el cine. Esta aventura narrativa se da, además, en el contexto de la compleja relación entre México y Estados Unidos.

Por medio de ejemplos paradigmáticos, Isis Saavedra nos acerca al *western*, prisma que nos enriquece con varios destellos: propuestas personales (*The Pilgrim, The Ride Back*); modelos del cine barato y popular (*Border Patrol, Twilight in the Rio Grande*) o expresiones triunfalistas de la posguerra (*Rio Grande, Rio Bravo*).

Estos *westerns* evocan paisajes, frases, representaciones y estereotipos que leídos de cierta manera –la antilectura propuesta por la autora– explican la frontera y, de paso, la configuración de identidades, valores sociales, nacionalismos e imaginarios colectivos. Oeste es hazaña y conquista, invitación al expansionismo, ética de trabajo.

La prolongación, como símbolo y como mito, es el *western*; pero la frontera marca límites, destinos, escapes. Porosa y movible, por ella se filtran, transitan y se mezclan culturas, imágenes, sonidos, deseos e identidades en constante transformación. En algunos casos, la autora nos sugiere: la frontera no tiene más función que, acaso, mostrar dos mundos distintos; pero en otros, no es sino una línea imaginaria que, aun impuesta, lejos de separar, vincula a pueblos y culturas.